

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos:

Existe um corpo ideal para a dança?

Autora: KÁTIA CRISTINA FIGUEREDO DE MOURA.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia M. S. Hernández.

2001

**CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
Bibliotecário Rosemary Passos - CRB-8ª/5751**

M865e	<p>Moura, Kátia Cristina Figueredo de Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos : Existe um corpo ideal para dança? / Kátia Cristina Figueredo de Moura. -- Campinas, SP: [s.n.], 2001.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Márcia Maria Strazzacappa Hernandez. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.</p> <p>1. Dança. 2. Dança - História. 3. Dança - Ensino. 4. Corpo feminino. I. Hernandez, Márcia Maria Strazzacappa. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.</p>
-------	--

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida por Kátia Cristina Figueredo de Moura e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: ____/____/____.

Profa. Dra. Márcia M. Strazzacappa
Hernández – Orientadora.

Comissão Julgadora:

RESUMO

O presente trabalho pretende investigar idéias e ideais de corpo propostos por professoras de dança que ensinam diferentes estilos: dança clássica, dança moderna, dança do ventre e flamenco. Como essas professoras analisam e tratam seus corpos e de seus alunos e alunas; como a idéia de um corpo ideal foi propagada ao longo da história da dança e que tipo de corpo se busca ter no ensino de dança na contemporaneidade.

A partir de uma análise histórica sobre as danças apresentadas e de entrevistas realizadas com professoras dessas diferentes linguagens, a autora realiza uma discussão crítica sobre esse modelo de corpo feminino cristalizado pela mídia, aceito e introjetado pelas mulheres e as implicações que esse processo traz para a prática docente.

ABSTRACT

The aim of this work is to demonstrate and explore the ideas about the ideal female body offered by dancing teachers that work with different pedagogic styles in classical and modern dance, belly dance and flamenco. But also to investigate how these teachers analyze and treat their students' bodies and theirs own. The purpose of this work is to understand how an idea of an ideal body was spread along the dance history and what kind of body is required in the apprenticeship process nowadays.

From a historical analyze about the presented disciplines of dances and from interviews made with teachers of these different dance languages, the author makes a critical discussion about this model of female body crystallized by the *mass media*, accepted and internalized by women and the possible implications it brings to the teaching *praxis*.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Márcia M. Strazzacappa Hernández, por ter aceito a árdua tarefa de orientar um projeto já iniciado; por sua compreensão, ajuda e orientação segura.

À banca julgadora, Profa. Dra. Marília Vieira Soares, Profa. Dra. Eliana Ayoub e Profa. Dra. Ana Angélica Albano.

Às professoras que aceitaram o convite para as entrevistas: Ana Carla Bianchi Drago, Cínthia Nepô (Gamila), Dudude Herrmann e Lu Garcia.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de pesquisa.

À Profa. Dra. Eloísa de Matos Höfling, Nadir Camacho, Gisleine, Cidinha e Wanda, pela ajuda com os trâmites burocráticos. Aos funcionários do Laboratório de Informática, Ademilson e Juliano.

Às minhas amigas mais queridas, Cínthia, Mimi, Paulinha e Carla, pelo apoio incondicional em todos os momentos – nos bons e naqueles nem tanto assim; por terem me hospedado, me ouvido, aconselhado e ajudado sempre; pela troca de idéias, pelo empréstimo de livros, vídeos, enfim, material precioso de pesquisa.

À minha mãe e Jonas, que pacientemente toleraram tanto tempo de afastamento, e a toda minha família, no Brasil e na Suécia. A Jonas pela revisão do abstract.

A todos os meus professores e professoras de dança.

***Para meu pai (in
memorian), com muitas
saudades, e Thiago.***

SUMÁRIO

RESUMO	v
ABSTRACT	vii
AGRADECIMENTOS	ix
LISTA DE FIGURAS	xv
I. INTRODUÇÃO: <i>Corpo</i>	1
II. CAP. I: <i>Quatro professoras, quatro histórias.</i>	29
III. CAP. II: <i>Contando algumas histórias...</i>	77
IV. CAP. III: <i>Que corpos dançam?</i>	153
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
VI. BIBLIOGRAFIA	193

LISTA DE FIGURAS

As referências bibliográficas completas das obras citadas encontram-se listadas no capítulo final.

Figura 1 – Eros Volúsia	3
Extraído de <i>Eu e a Dança</i> , de Eros Volúsia.	
Figura 2 – João Luiz Rolla e Beatriz Consuelo.	31
Acervo do Centro de Memória do Esporte da ESEF/UFRGS. Cartões Postais Série I – Dança.	
Figura 3 – Isadora Duncan	35
Extraído de <i>História da Dança</i> , de Maribel Portinari	
Figura 4 – <i>Velox</i> , de Deborah Colker.	39
Extraído de <i>Dança no Brasil</i> , de Ida Vicenzia	
Figura 5 – Figurino de dança do ventre, anos 30	48
Extraído de <i>Serpent of the Nile</i> , de Wendy Buonaventura	
Figura 6 – Tahia Carioca	49
Extraído de <i>Serpent of the Nile</i> , de Wendy Buonaventura	
Figura 7 – Fifi Abdo e Suhair Zaki	53
Extraído de <i>Serpent of the Nile</i> , de Wendy Buonaventura	
Figura 8 – Carmen Amaya	57
Extraído de <i>A dança teatral no Brasil</i> , de Eduardo Sucena	
Figura 9 – Antonio Gades e Laura Del Sol	58
Extraído de <i>História da dança</i> , de Maribel Portinari	
Figura 10 – Alicia Alonso	62
Extraído de <i>Alicia and her Ballet Nacional de Cuba</i> , de Walter Terry	
Figura 11 – Gelsey e Johnna Kirkland	66
Extraído de <i>Dançando em meu túmulo</i> , de Gelsey Kirkland & Greg Lawrence	
Figura 12 – Mary Wigman	70
Extraído de <i>Ballet & Modern Dance</i> , de Susan Au.	
Figura 13 – Gelsey Kirkland e Ivan Nagy	75
Extraído de <i>Dançando em meu túmulo</i> , de Gelsey Kirkland.	

Figura 14 – Tony Seitz Petzhold Acervo do Centro de Memória do Esporte da ESEF/UFRGS. Cartões Postais Série I – Dança.	79
Figura 15 – Marie Thérèse Subligny Extraído de <i>The Ballerinas</i> , de Parmenia Migel.	95
Figura 16 – Marie Sallé e Marie Camargo Extraído de <i>The Ballerinas</i> , de Parmenia Migel	100
Figura 17 – Marie Taglioni Extraído de <i>The Ballerinas</i> , de Parmenia Migel	105
Figura 18 – Émilie Biggotini Extraído de <i>The Ballerinas</i> , de Parmenia Migel	107
Figura 19 – Maria Medina Extraído de <i>The Ballerinas</i> , de Parmenia Migel	110
Figura 20 – Marie Taglioni e Fanny Elssler Extraído de <i>The Ballerinas</i> , de Parmenia Migel	112
Figura 21 – Carlota Grisi e Fanny Cerrito Extraído de <i>The Ballerinas</i> , de Parmenia Migel	112
Figura 22 – Vaslav Nijinsky e Tamara Karsavina Extraído de <i>História da Dança</i> , de Maribel Portinari	115
Figura 23 – Anna Pavlova Extraído de <i>História da Dança</i> , de Maribel Portinari	117
Figura 24 – Dançarinas de dança do ventre Extraído de <i>Serpent of the Nile</i> , de Wendy Buonaventura	119
Figura 25 – Dançarina cigana egípcia Extraído de <i>Serpent of the Nile</i> , de Wendy Buonaventura	121
Figura 26 – Mulher da tribo Ouled Nail Extraído de <i>Serpent of the Nile</i> , de Wendy Buonaventura	122
Figura 27 – Loïe Fuller Extraído de <i>Dancing women: female bodies on stage</i> , de Sally Banes	124
Figura 28 – Dançarinas de Ouled Nail Extraído de <i>Serpent of the Nile</i> , de Wendy Buonaventura	128

Figura 29 – Ruth St. Denis	131
Extraído de <i>Martha Graham: a biography</i> , de Don McDonaugh	
Figura 30 – Martha Graham	133
Extraído de <i>Martha Graham: a biography</i> , de Don McDonaugh	
Figura 31 – Pina Bausch	138
Extraído de <i>Pina Bausch – Wupperthal Dance Theater or the art of training a goldfish</i> , de Norbert Servos.	
Figura 32 – Bauhaus	139
Extraído de <i>Ballet & Modern Dance</i> , de Susan Au.	
Figura 33 – Merce Cuningham	141
Extraído de <i>Ballet & Modern Dance</i> , de Susan Au.	
Figura 34 – Alwin Nikolais	143
Extraído de <i>Ballet & Modern Dance</i> , de Susan Au.	
Figura 35 – Natália Makarova	151
Extraído de <i>Ballet – Arte, Técnica e Interpretação</i> , de Dalal Achcar	
Figura 36 – Balé do IV Centenário	155
Extraído de <i>A dança teatral no Brasil</i> , de Eduardo Sucena	
Figura 37 – Aula de Martha Graham	159
Extraído de <i>Martha Graham: a biography</i> , de Don McDonaugh	
Figura 38 – Chinita Ullmann	167
Extraído de <i>A dança teatral no Brasil</i> , de Eduardo Sucena	
Figura 39 – Eros Volúsia	169
Extraído de <i>Eu e a Dança</i> , de Eros Volúsia.	
Figura 40 – Nina Verchinina	170
Extraído de <i>A dança teatral no Brasil</i> , de Eduardo Sucena	
Figura 41 – Décio Otero e Márrika Gidali	175
Extraído de <i>História da Dança</i> , de Maribel Portinari	
Figura 42 – Ana Botafogo	179
Extraído de <i>A dança teatral no Brasil</i> , de Eduardo Sucena	
Figura 44 – <i>Entre Duas Portas</i> , de Ivaldo Bertazzo	191
Extraído de <i>O Brasil descobre A Dança descobre o Brasil</i> , de Helena Katz..	

INTRODUÇÃO

CORPO



Fig. 1 – Eros Volúsia

INTRODUÇÃO

CORPO

Nunca se falou tanto em corpo quanto em nossos dias. A todo momento, em todas as mídias e no cotidiano, o corpo é objeto de estudo, adoração, culto, apreciação, depreciação, fragmentação e observação. Em todos os veículos, o tema encontra espaço específico para discussão e debate. Podemos observar que há vários indicadores da importância dada ao corpo na contemporaneidade. Don Johnson,¹ em seu estudo sobre como os corpos são modelados, lista alguns desses indicadores, e a eles podemos acrescentar outros:

1. De maneira geral, o tema saúde e a maneira como a política governamental trata do mesmo é preocupação de considerável parcela da população;
2. O grande número de publicações dedicadas ao tema corpo: livros e revistas especializadas em saúde, estética e boa forma;
3. A crescente demanda por academias de ginástica, escolas de danças, lutas marciais e outras modalidades de práticas corporais;
4. O grande avanço tecnológico e maior acesso a técnicas de modificação ou reconstrução corporal: cirurgias plásticas, implantes de próteses, lipoaspiração, lipoescultura, somente para citar alguns exemplos;
5. Práticas corporais consideradas “alternativas” há alguns anos, já contam com uma maior aceitação por parte da comunidade médica e da população em geral: massagens, acupuntura,

¹ JOHNSON, Don. *Corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Pp. 15-16.

aromaterapia, R.P.G., Rolfing, *Lian Gong em 18 Terapias*² são alguns exemplos;

6. Verifica-se um número crescente de empresas que fornecem programas *anti-stress* (com ênfase em atividades que envolvam o uso do corpo – exercícios, prática de esportes, massagens) aos funcionários, visando a melhoria da qualidade de vida;
7. A popularização e difusão de dietas as mais variadas, seja para redução de peso corporal, visando puramente o aspecto estético, como para controle de taxas de colesterol, hipertensão, diabetes;
8. Aumento no consumo de alimentos e bebidas ditos naturais e integrais, alimentos dietéticos, produtos *light* e *diet*, de baixas calorias, bebidas energéticas;
9. O sucesso da indústria de cosméticos e perfumaria;
10. A liberalização dos costumes, em termos sexuais: menor repressão corporal, mais informação (inclusão da educação sexual nos currículos escolares), maior acesso a métodos contraceptivos mais variados e eficientes.

Evidentemente, não adotaremos uma linha ingênua de pensamento, acreditando que tais tendências aplicam-se democraticamente a todos. Não podemos esquecer que, em se tratando de países como o Brasil, muitos desses avanços e recursos listados ainda encontram-se restritos a somente uma parcela privilegiada da população.

² **R.P.G.** – Reeducação Postural Global – Método de correção de patologias do sistema músculo-esquelético, criado pelo fisioterapeuta francês Philippe Souhard. O tratamento consiste em sessões de alongamento e trações denominadas *pompagens*.

Rolfing – Técnica fisioterapêutica criada pela americana Ida P. Rolf. O objetivo da técnica é organizar e alinhar as estruturas corporais e adaptá-las à força da gravidade de forma harmoniosa.

Lian Gong em 18 Terapias – Ginástica terapêutica criada e desenvolvida em Shangai, na China, no ano de 1974, pelo médico ortopedista Dr. Zhuang Yuen Ming. O objetivo dos exercícios é prevenir e tratar desequilíbrios e dores no corpo. Foi introduzida no Brasil em 1987 pela professora de Filosofia e Artes Corporais Orientais Maria Lúcia Lee – docente do Departamento de Artes Corporais da Unicamp e presidente da Associação Brasileira de Lian Gong em 18 Terapias.

Privilegiada, porém não desprezível em termos de número e força formadora de opinião. Estamos falando de (geralmente) brancos das classes média e alta.

Provavelmente por trás do discurso das empresas sobre a melhoria da qualidade de vida de seus funcionários, há, na verdade, uma preocupação maior com os lucros perdidos e com as despesas geradas por funcionários afastados de suas funções devido ao surgimento de distúrbios (psico-físicos e sociais) acarretados pelo próprio exercício de suas funções no local de trabalho. Mas isso não desqualifica o esforço - por mínimo que seja - de algumas dessas empresas em tentarem modificar o padrão vigente.

Sabemos que em época alguma houve – proporcionalmente – tanta gente morrendo de fome em todo o planeta. Os índices de desnutrição e inanição infantil são alarmantes. Nunca se soube de tanta violência, tanto massacre e mutilações aos corpos. O corpo exaustivamente exposto em todas as mídias é, ao mesmo tempo, fragmentado e embotado em seus sentidos. É cultuado e modelado cuidadosamente, a busca pela perfeição não cessa. O corpo perfeito é idealizado, invejado, desejado e até mesmo “virtualizado” pelas novas tecnologias.

Podemos obter todo tipo de informação sobre nossos corpos; entretanto, nossos corpos ainda não são considerados fontes de conhecimento e decisões.³ Precisamos de especialistas e olhos externos que nos digam o que fazer e como fazer, como moldar nossos corpos, de maneira a adquirirmos aceitação social (e muitas vezes, a própria aceitação depende desse julgamento). A cultura que molda nossos corpos também embota-os. Ainda se pensa o corpo cartesianamente, como uma máquina, invólucro da alma.

Mas o fato é que os avanços existem e mesmo se não tivermos acesso a eles, de uma forma ou de outra, de maneira mais ou menos marcante eles são

³ In D. JOHNSON, *op. cit.*, p. 17.

responsáveis por nossa forma de pensar e aceitar ou não, nosso próprio corpo. Estamos imersos em um oceano de imagens e informações gerados pela mídia, e assim, nossa opinião é formada (entre outros fatores) por esse bombardeio constante de dados. Também é a partir dessa gama de informações que surgem novos e importantes questionamentos sobre o corpo.

Entendemos nosso corpo – por dentro e por fora – a partir de bases culturais que constituem e transformam o conhecimento sobre ele: medicina, biologia, religião, história, filosofia, antropologia, psicologia, arte e dança.⁴

Este trabalho trata do corpo que dança. E busca investigar que tipo de relação profissionais responsáveis pelo ensino da dança mantêm com os próprios corpos e os de seus alunos(as). A escolha recaiu sobre mulheres que ensinam estilos de dança diferentes. Como essas professoras, ao longo de seu aprendizado, de suas carreiras artísticas e no exercício da docência entenderam, primeiramente, os próprios corpos, como lidaram com as transformações ao longo do tempo e como entendem hoje os daqueles com quem trabalham.

Por que professoras? Porque a obrigação de ter um corpo perfeito é mais exigido das mulheres do que dos homens. Marcel Mauss⁵ afirma que se há educação diferenciada para homens e mulheres, também os corpos são educados diferentemente, de acordo com o sexo. E no mundo da dança, ao longo da história – mais especificamente a partir da era dos balés românticos - estabeleceram-se regras rígidas em relação à estética corporal de quem se propusesse a dançar profissionalmente.

⁴ SANTANA, Denise B. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 12.

⁵ MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974. Vol. II, p. 219.

Às bailarinas⁶ clássicas exigia-se – como se exige até hoje, um corpo magro (até mesmo esquelético), longilíneo, sem muitas curvas que denunciassem a mulher dentro do *tutu*. As exigências aos profissionais passaram a fazer parte do discurso de todos os que atuam na área, em estilos e linguagens de dança diferentes. Em uma sala de aula, pouco importa quem queira dançar profissionalmente, as meninas que ali estão, têm de ser brancas, magras, de quadris estreitos e coxas finas. É importante ressaltar que o biotipo físico requerido corresponde ao padrão euro-americano de corpo – e em países como o Brasil, grande número de meninas terão dificuldade (quando não for completamente impossível) em corresponder a tal imagem. Mas muitas tentam, incentivadas por seus professores/as. E mais tarde, por sua vez, algumas tornar-se-ão professoras.

Outra importante questão refere-se ao ensino de dança. Por ser um estilo cuja decodificação de passos e estrutura didática foram estabelecidos há séculos, o balé clássico tornou-se o principal modelo para o ensino de outras técnicas e linguagens no Ocidente. Mesmo com novas propostas surgindo a partir de técnicas, métodos, sistemas, linguagens e estilos de dança diferentes, tanto ocidentais como orientais, ainda é comum ouvir professores e coreógrafos afirmando que “o balé é a base de todas as danças”, que “se o indivíduo dominar a técnica clássica é possível aprender e dominar outras tantas”.

⁶ Em relação ao uso dado aos vocábulos *bailarina* ou *dançarina*, gostaríamos de apontar que as maiores discussões acerca do tema devem-se, mais do que a uma possível questão semântica, ao juízo de valor atribuído às duas palavras. O termo *bailarina(o)* é utilizado por muitos autores em referência ao balé clássico, enquanto que *dançarina(o)* seria um termo para definir aqueles que utilizassem outras técnicas e linguagens, inclusive e principalmente as de cunho popular e que não guardassem relação com a linguagem e estética teatrais. Ao significado das palavras, estariam atreladas as idéias de qualidade e hierarquização: a dança clássica seria melhor e superior às outras formas de dança, o que em nossa opinião, é uma afirmativa no mínimo, incorreta. A nosso ver, essa discussão não é relevante para o desenvolvimento do tema central deste trabalho e assim, optamos por utilizar ambos os termos independentemente do estilo a que se refiram. No corpo do texto, “*bailarina(o)*” e “*dançarina(o)*” são pessoas que dançam. Assim, podemos nos referir a uma “*bailarina de dança do ventre*” ou a uma “*dançarina clássica*”, por exemplo. (N. da A.)

Como no decorrer do processo de ensino-aprendizagem o professor(a) não tem como se desconectar de seus valores, normas, padrões de comportamento e pensamentos⁷ algumas das questões que se colocam são: como essas professoras trabalham a partir da visão de seus próprios corpos e de seus alunos/as? Que tipo de corpo desejam que eles tenham? Que idéias de corpo elas passam a seus alunos? Por que o modelo de corpo estabelecido para a dança clássica tornou-se o padrão requerido para todos os outros tipos de dança teatral? Por que a dança clássica é referência e modelo para o ensino de outras danças? Existiria mesmo um corpo ideal para a dança?

Mas, afinal, o que é o corpo?

A palavra corpo, segundo a definição do dicionário Aurélio⁸, origina-se do latim *corpus* e, dentre muitos, podemos destacar os seguintes significados:

1. A substância física, ou a estrutura de cada homem ou animal;
2. A parte do organismo humano ou animal constituída pelo tórax e pelo abdome; o tronco;
3. Designação comum a certos órgãos de estrutura ou constituição especial;
4. A parte material, animal, ou a carne do ser humano, por oposição à alma, ao espírito;
5. O ser humano morto; cadáver;
6. A pessoa, o indivíduo.

Podemos acrescentar mais alguns pontos às definições anteriores, como as encontradas no The Oxford Latin Dictionary, e citadas por Johnson:

⁷ FURLANI, Lúcia Ma. T. *Autoridade do professor: meta, mito ou nada disso?* São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1988. p. 33.

⁸ HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 482.

*“Corpus quer dizer ‘o corpo do homem considerado como a base da energia, virilidade, atividade sexual, necessidades fisiológicas e desejos; em suma, o alicerce dos elementos mais importantes no homem. Geralmente, é utilizado em referência ao corpo morto.’”*⁹

Ao longo da história, *corpus* teve seu valor diminuído ora por religiosos, ora por filósofos: Krishna, Platão, São Paulo, Santo Agostinho, Descartes, segundo Johnson.¹⁰ Em comum, esses pensadores tinham a idéia de tratar o corpo como uma veste da alma, nada além disso. A *corpus* atribuía-se a luxúria, o peso, as hostilidades, ou seja, os vícios. À alma eram creditados o amor, a justiça e a profundidade, ou seja, as virtudes.

Para Krishna, São Paulo e Platão, o corpo era um animal a ser domado, mas pelo menos era imbuído de paixão, ódio, amor, luxúria. Para Descartes, a paixão reside na alma, o corpo é *“um amontoado de partículas em movimento”*¹¹ expresso segundo uma lógica científico-matemática, e *“não podia ser fonte de autoridade moral ou intelectual.”*¹²

O pensamento cientificista passou de movimento a ideologia e foi se introjetando fortemente no inconsciente coletivo, a ponto de tornar-se valor em nossas sociedades: “eu” e “meu corpo” são coisas distintas. Porém, se tal dualismo em tempos antigos valorizava mais a alma, o espírito, a parte imaterial dos seres, na contemporaneidade observamos que a dicotomia revela-se mais contundente a partir da visão do corpo, da materialidade expressa pela carne.

Se anteriormente, o “eu” era definido pela alma, hoje o corpo é “cartão de visita” do indivíduo, é a definição da própria identidade, é o *“último território a ser*

⁹ The Oxford Latin Dictionary, vol. II. Oxford: Clarendon Press, 1969. In. D. JOHNSON, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁰ In D. JOHNSON *op. cit.*, p. 21.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 33.

explorado” e também “*território do exercício da liberdade individual*”.¹³ Se outrora as idéias e visões de corpo carregavam idéias negativas (sede de males, doenças, de sujeira e pecados), hoje ele é proclamado fonte de inteligência, prazer, saúde e por meio dele (aliado às tecnologias) torna-se possível atingir a felicidade absoluta. Porém, o que não mudou é a idéia da dualidade corpo-alma, só que esta última agora encontra-se em segundo plano, e a busca pela integração de ambos encontra-se na ordem do dia.

Para o sociólogo Marcel Mauss,¹⁴ o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem - é meio e objeto técnico. Através desse instrumento, e do que o autor denomina “técnicas corporais”, construímos nossa identidade cultural.

Mauss define técnicas corporais como sendo os diversos modos físiopsico-sociológicos de utilizar o corpo pelos homens (individualmente) e pelas sociedades (coletivamente) de “*maneira tradicional*”.¹⁵ As várias ações cotidianas que praticamos, tais como caminhar, sentar, comer, dormir, nadar, dançar, são específicas de cada comunidade. As técnicas variam de lugar para lugar, e numa mesma sociedade, ao longo do tempo.

Como exemplo, Mauss afirma que duas gerações não nadam da mesma maneira. Podemos acrescentar a partir daí que duas gerações e duas sociedades não dançam da mesma maneira, nem têm o mesmo corpo. Nem tampouco buscam ter o mesmo corpo. A construção social de nosso corpo não é fruto de uma escolha puramente individual, de gosto próprio. Exceto pelo que é determinado pelo código genético - e até mesmo este já pode, em certa medida, ser modificado por meio das novas tecnologias – sofremos acentuadamente as influências marcantes do meio. As técnicas são adaptações constantes ao ambiente, são seqüências montadas

¹³ SANT’ANNA, Denise B. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmem L. (Org.) *Corpo e história*. Campinas, SP: Editores Associados, 2001. p. 18-19.

¹⁴ In M. MAUSS, *op. cit.*, p. 217.

¹⁵ *Ibid.*, p. 211.

*“... no indivíduo não simplesmente por ele mesmo, mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual ele faz parte, no lugar que ele nela ocupa.”*¹⁶

O autor ainda afirma que *“talvez não exista ‘maneira natural’ no adulto.”*¹⁷ As técnicas existem e funcionam porque são criadas *“pela e para a autoridade social”*.¹⁸

Da mesma forma, Sant’Anna afirma que não há corpo algum que seja *“impermeável às marcas da cultura”* e que cada sociedade tem sua memória de leis e códigos impressa em cada corpo, que constantemente muda. O corpo é processo que se (re)constrói com o passar do tempo, e se torna testemunha dos avanços *“e limites científicos e tecnológicos de cada época”*.¹⁹ A autora assim o define:

*“O corpo é uma palavra polissêmica, uma realidade multifacetada, e sobretudo, um objeto histórico.”*²⁰

Pesquisar questões relacionadas ao conhecimento do corpo é tarefa complexa, e realizar uma história sobre ele seria impossível, segundo Sant’Anna.²¹ Porém, existe a possibilidade de, por meio da escolha de uma de suas vias, investigar, analisar e esclarecer dúvidas. Pois que as descobertas do corpo são provisórias, e provocam outras, incessantemente:

*“Assim, diferente de uma história do corpo, talvez seja mais instigante e viável realizar investigações sobre algumas das ambições de governá-lo e organizá-lo conforme interesses pessoais e coletivos.”*²²

¹⁶ *Ibid.*, p. 218.

¹⁷ *Ibid.*, p. 216.

¹⁸ *Ibid.*, p. 231.

¹⁹ In D. B. SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹ SANT’ANNA, Denise B. As infinitas descobertas do corpo. In: PISCITELLI, Adriana, GREGORI, Filomena (Org.). *Cadernos Pagu*: corporificando gênero, Campinas, SP, n. 14, p. 235-249, 2000. p. 237.

Corpos Ideais – Uma camisa de força

Segundo Sant'Anna,²³ podemos questionar e refletir sobre o corpo, sobre seu caráter histórico por meio da interdisciplinaridade; porém, tal não basta. Há de se detectar o que possibilita a emergência de relações, oposições, designações e especificidades entre os corpos, pois assim como há uma infinidade de técnicas e acessórios para produzir, embelezar, manter a saúde, seduzir, fortalecer, aumentar o prazer, definir e alterar a forma do corpo, há também a repulsa por sua decadência. Elege-se como ideal o corpo belo, jovem, rijo e eficaz em suas funções, em oposição ao corpo doente, feio, obeso, flácido e velho.

Os meios de comunicação de massa exercem influência fenomenal sobre a opinião pública e ajudam a disseminar esse padrão corporal a ser desejado e seguido. Mas não é desprezível também a influência de muitos outros profissionais que trabalham diretamente com o corpo: professores de dança, de Educação Física nas escolas, de ginástica nas academias, médicos, fisioterapeutas, esteticistas. Sem falar na família, nos religiosos, nos professores - todos educando os corpos sob sua responsabilidade, provocando mudanças comportamentais de naturezas as mais diversas. Kelynn M. Alves²⁴ analisa as implicações que a influência de tais profissionais exercem sobre a educação corporal nas escolas e questiona se o sistema educacional respeita e aceita a diversidade de corpos e comportamentos corporais de seus alunos.

Também referindo-se à questão da sujeição a autoridades corporais, Sherry B. Taylor²⁵ discute como o corpo do bailarino é tratado como objeto que só tem

²² In D. B. SANT'ANNA. É possível realizar uma história do corpo? *Op. cit.*, p. 4.

²³ In D. B. SANT'ANNA, *Políticas do corpo*, *op. cit.*, p. 16.

²⁴ ALVES, Kelynn M. *Querem o que o meu corpo quer?* Campinas, SP, 1997. (Trabalho de Conclusão de Curso). Faculdade de Educação, UNICAMP.

²⁵ TAYLOR, Sherry. B. Dança em uma época de crise social: em direção a uma visão transformadora de dança-educação. *Revista Comunicação & Artes*, São Paulo, ano 17, n.28, p. 64-74, jan./abr. 1994. p. 68.

valor ao ser avaliado quanto a suas habilidades técnicas e quanto ao comportamento passivo que apresenta perante a autoridades. Segundo Taylor, este corpo deve ser objetificado ao ponto de se tornar instrumento hábil e eficiente de reprodução de movimentos e completamente sujeito a e dependente da autoridade de professores, coreógrafos, diretores, enfim, daqueles que regulam e sustentam o sistema da dança.

Outro importante aspecto dessa discussão diz respeito a gênero: é esperado das bailarinas que apresentem esse comportamento passivo, isento de questionamentos, que seja sempre dócil e meiga, que nunca critique as aulas ou a autoridade do professor/a. A única crítica deve ser sempre dirigida ao próprio corpo e ao desempenho. Susan Stinson,²⁶ em artigo que analisa as tendências pedagógicas no ensino de dança nos Estados Unidos, afirma:

*“Esse tipo de treinamento as ensina a silenciar e a fazer aquilo que lhes é mandado. [...] Dançarinas, tipicamente aprendem a reproduzir aquilo que recebem e não a criticar ou a criar. [...] Além de reforçar a idéia da mulher passiva e quieta (ou a ‘menina boazinha’), o treinamento em dança também intensifica as expectativas culturais em relação à imagem da mulher. [...] Mesmo entre mulheres jovens, em aulas de dança não profissionais, espera-se que a crítica a seus corpos torne-se um comportamento a ser adotado.”*²⁷

Afinal, qual é o modelo de beleza que hoje se impõe e que mais fascina? O padrão proposto pela publicidade e pela mídia é o da *top model* de figura longilínea, quase anoréxica, do tipo Claudia Schiffer ou Gisele Bündchen, ou o de estrelas de cinema e TV como Jeniffer Ashton, Julia Roberts ou ainda a brasileira Ana Paula Arósio. A dança reforça e leva ao extremo essa imagem projetada na mídia.

No Brasil, neste final/início de milênio, identificamos a tendência de se remodelar, reconstruir o corpo, para que este seja considerado “perfeito”. O corpo dito

²⁶ STINSON, Susan. Uma pedagogia feminista para a dança da criança. *Revista Pró-posições*, Campinas: FE/UNICAMP, v. 6, n. 3, p. 77-89, nov. 1995.

²⁷ *Ibid*, pp. 79-80.

“natural” (no sentido de ser o corpo que não passou por qualquer processo artificial de mudança ou reconstrução) não é o ideal. Bom mesmo é poder “corrigir” as “imperfeições da natureza”:

*“Peitões duros, barriga ‘sarada’, magreza excessiva, músculos divididos. Nunca os padrões de beleza televisiva estiveram tão em evidência. As estrelas e atrizes – algumas com sucesso instantâneo e fugaz – competem entre si pelos seios mais cheios de silicone, pelo maior número de cirurgias corretivas e divulgam, até com orgulho, todas as ‘correções’ feitas em seus corpos. Qualquer programa das tardes de domingo expõem à exaustão a popozuda da banheira, a feiticeira, a tiazinha e a Carla Perez da vez. São narizes, coxas, cabelos, bundas, peitos, tudo remodelado para atingir o ideal de ‘perfeição’ feminina.”*²⁸

A pressão social para se atingir esse ideal feminino é de tal magnitude, que leva milhões de mulheres a gastarem fortunas em cosméticos ou a recorrerem à cirurgia plástica como recurso mágico para eliminar anos ou quilos, ou mesmo para realçar as áreas mais exíguas de sua anatomia. Como exemplo, citamos a cirurgia para implantação de silicone - no Brasil uma das mais lucrativas, cujo número vem crescendo vertiginosamente ao longo dos últimos anos. Junia Lara aponta a maior acessibilidade financeira às cirurgias plásticas como um dos fatores para o aumento do número das mesmas no país. E que o Brasil só perde para os Estados Unidos da América em termos do número de procedimentos cirúrgicos realizados anualmente: “*O número de cirurgias plásticas pulou de 150 mil em 95 para 350 mil em 99.*”²⁹

A compulsão social em sujeitar-se ao padrão imposto de beleza vale certamente tanto para mulheres como para homens. De acordo com este padrão, a pele deve ser firme e sem rugas, devendo ser também branca. Legiões de africanos residentes na Europa gastam fortunas em produtos descolorantes que embranquecem a epiderme e, a exemplo do cantor Michael Jackson, reduzem a espessura dos lábios e alisam os

²⁸ LARA, Junia. O mito da beleza feminina. *Revista Verbo*, Sindicato dos Professores do Distrito Federal, Brasília, Ano II, n. 4, pp. 30-33. jun./jul. 2001. p. 30.

²⁹ *Ibid.*, pp. 30-31. A citação foi extraída por Junia Lara da Revista Época [s.n.t.].

cabelos crespos, tentando ter acesso ao ideal de beleza proposto. Há também inúmeros exemplos de pessoas de ascendência oriental que buscam a cirurgia plástica a fim de “refazerem” o formato de seus olhos, de forma a deixá-los mais “ocidentais”.

Em um mundo que elegeu a magreza padrão a ser seguido a qualquer custo, numa sociedade lipofóbica, ser gordo significa ter de enfrentar dificuldades e discriminações as mais diversas. Claude Fischler³⁰ discute os papéis sociais ambivalentes designados aos obesos e como a sociedade tende a caracterizá-los como pessoas boas ou más:

*“Assim, o que sabemos do gordo (por exemplo, sua ocupação, sua imagem social) pode influenciar o que vemos de sua própria obesidade. Podemos perguntar, desde logo, se a imagem social não influencia também o julgamento estético que dirigimos à aparência, o julgamento moral ou afetivo que fazemos da personalidade; em uma palavra, se ela não permite prever o caráter maligno ou benigno do obeso.”*³¹

No mundo da dança, o mesmo juízo de valor se aplica: se o bailarino não conserva o corpo dentro dos padrões exigidos, se perde o controle (por mínimo que seja) da balança, é julgado, de forma automática, um “mau bailarino”. Para as mulheres, a exigência e pressão são maiores, visto o corpo feminino estar sujeito a maior número de variações, até mesmo mensais, por conta do ciclo menstrual. O controle, portanto, deve ser mais rígido.

Para os profissionais da área de dança simplesmente estar acima do peso pode ser considerado uma tragédia. A imagem da bailarina clássica magra está tão fortemente introjetada no cotidiano desses profissionais que o problema da aceitação da própria imagem corporal pode acarretar problemas os mais diversos, tendo sido

³⁰ FISCHLER, Claude. Obeso benigno, obeso maligno. In SANT’ANNA, Denise B. (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 69-80.

³¹ *Ibid.*, p. 73.

relatado³² até mesmo casos de bailarinas anoréxicas que morreram buscando alcançar o padrão requerido por seus professores e coreógrafos.

Em nosso estudo, questionamos o que se considera “corpo ideal” para a dança, e buscamos investigar o papel que o professor de dança tem no processo de divulgar tais padrões e incentivar seus alunos na busca desse ideal. Segundo Sant’Anna,³³ os padrões e conceitos de beleza variam com o passar do tempo. Esses valores afetam e modificam as relações de feminilidade e cultura; dos cuidados com o corpo e estética. O que era bonito e bom - até mesmo desejável antes - hoje é “*arriscado e superficial, e vice-versa*”.³⁴ Porém, o que se verifica no mundo da dança é que um modelo proposto há séculos e reforçado (fixado mesmo) quando os balés românticos surgiram (e o uso da ponta estabeleceu-se como credo da dança clássica), cristalizou-se de forma praticamente absoluta, com raras exceções, ao longo do tempo e em diversos países. Podemos dizer que ocorreu a globalização de um modelo, e este padrão de corpo é requerido de todos os dançarinos profissionais, independentemente do estilo que trabalhem.

Espera-se de quem pratique dança – mesmo de forma amadora – que apresente um corpo que corresponda ao estereótipo da bailarina romântica européia do século XIX: que seja uma sáfide ou fada mesmo quando não anda nas pontas. Que seja leve e graciosa, magra e longilínea. E que essa menina mantenha a aparência jovem pelo tempo que for possível. E que - caso o destino ou o código genético não a tenham equipado para tal – tenha suficiente disciplina e determinação para mudarem o que for preciso a fim de se encaixarem no modelo, a qualquer custo:

*“Elas são freqüentemente garotas jovens, saudáveis, de famílias ricas.
Elas acreditam que a aparência física é a coisa mais importante em*

³² GIM, Kari.. The perfect ballet body. *Dancemagazine* [online]. Disponível na Internet: <<http://www.dancemagazine.com/dancelinks/articles>> Acesso em 22 de março de 1999.

³³ In D. B. SANT’ANNA, *Políticas do corpo*, op. cit., p. 16.

³⁴ *Ibid.*, p. 16.

*suas vidas. Ao tentar todas as dietas, pílulas, laxantes e finalmente morendo de fome ou terminando no processo de ingerir e vomitar, elas estão se empenhando em conseguir o que elas vêm como perfeição física. Elas literalmente morreriam para parecerem magras, para assemelharem-se ao que elas consideram perfeito.”*³⁵

Como e por que tais conceitos são tão fortemente internalizados? Certamente, a influência das imagens divulgadas pela mídia é forte, mas há outros fatores de mesmo peso a serem considerados. Os processos de aprendizagem ocorrem o tempo todo em nossas vidas, mesmo quando não nos damos conta deles.³⁶ O que dizer então, quando estamos conscientemente imersos em um processo de ensino-aprendizagem, como é o caso de uma aula de dança? Segundo a abordagem histórico-cultural em psicologia,³⁷ o conhecimento, os padrões de comportamento, o desenvolvimento da personalidade, sempre ocorrerão em um contexto de interação sócio-cultural entre os indivíduos. Educar é um processo interativo e a internalização de conceitos ocorre na relação com o outro.

Segundo Fontana e Cruz, de acordo com essa abordagem histórico-cultural, o papel do professor é decisivo, porque extremamente atuante – ele explica, instrui, mostra, faz junto com o educando, enfim, “*mediatiza seu processo de desenvolvimento.*”³⁸ É por meio da interferência do professor que ocorre “*a emergência de processos de elaboração e de desenvolvimento que não ocorreriam espontaneamente.*”³⁹

Em uma aula de dança, além de verbalizar instruções, o professor mostra com o próprio corpo o que espera do aluno, assim como, muitas vezes, é necessário que

³⁵ In K. GIM, *op. cit.*: “*They're usually young, healthy girls from fairly wealthy families. They find their physical appearance to be the most important thing in their life. By trying all the diets, diet pills, laxatives and finally starving themselves or going through the binge and purge process, they're striving for what they see as physical perfection. They would literally die to look thin, to look like what they consider perfect.*” (Trad. da A.)

³⁶ FONTANA, Roseli, CRUZ, Maria Nazaré. **Psicologia e trabalho pedagógico**. São Paulo: Atual, 1997.

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁸ *Ibid.*, p. 66.

³⁹ *Ibid.*, p. 66.

o toque para corrigir determinado movimento. Ou seja, aprende-se dança também, ou melhor, principalmente, por vias cinestésicas. Expor ou esconder o próprio corpo (principalmente por meio das roupas que se escolhe para dar aulas), dizer e mostrar o que quer do aluno, emitir opiniões – positivas ou negativas, (ou até mesmo silenciá-las!), são maneiras do professor revelar suas idéias de corpo.

A partir dessas considerações e de experiências próprias, este projeto de pesquisa foi elaborado. Ao longo de anos de carreira como bailarina, coreógrafa e professora de dança, pudemos constatar que professores e professoras tendem a exigir um modelo a ser seguido e tendem a discriminar aqueles que não se encaixam no modelo.

A trajetória da pesquisa

As reflexões iniciais que deram impulso a esta pesquisa originaram-se da experiência como docente da autora em escolas de dança e academias, públicas e privadas. Do contato com alunos das mais variadas classes sociais e econômicas, e da observação de como esses alunos (em sua grande maioria, do sexo feminino) lidavam com os respectivos corpos – da aceitação dos mesmos ou não. E, partindo de uma reflexão crítica sobre a própria prática, nos confrontamos com os próprios conflitos em relação à estética corporal e ao modelo que nos foi exigido, por sua vez, pelos professores/as ao longo de nossa formação.

Primeiro como atleta (ginástica olímpica⁴⁰ e saltos ornamentais) e aluna de dança, anos depois como bailarina – inicialmente amadora, depois profissional – e daí à docência da dança, buscando aperfeiçoamento acadêmico nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança, as questões pertinentes ao ensino sempre permearam nossa

⁴⁰ Em meados da década de 1970, a ginástica hoje denominada *artística*, era então chamada *olímpica*, e por isso optamos pelo uso do termo. (N. da A.)

trajetória: a maneira como os alunos são tratados pelo/as professores/as, as nuances dessa relação tão intrincada. Desde cedo muito nos incomodavam algumas restrições observadas em sala de aula: as críticas em relação às colegas que estivessem acima do peso, o incentivo ao controle, a dietas de restrição alimentar, e até mesmo o corte de uma das bailarinas que engravidou um pouco antes da estréia de um espetáculo.

Tais observações geraram outros questionamentos: por que a obrigatoriedade em ser magra? Por que tão poucas bailarinas mulatas e negras? Por que as “diferentes” (gordas, muito baixas, muito altas, negras) nunca recebiam os melhores papéis? E por que ninguém falava, perguntava ou discutia? Havia colegas e alunas que dançavam lindamente, mesmo que seus corpos não correspondessem ao que esses professores/as queriam...

Posteriormente, os anos do curso de graduação trouxeram novas reflexões e suscitaram novas buscas. Inicialmente, acreditávamos que o ambiente universitário seria mais aberto e propenso a apresentar novas alternativas para a prática e ensino da dança. Mas o que encontramos foi a exata reprodução da visão tecnicista do mundo exterior em muitos dos professores que tivemos, com poucas exceções. Percebíamos que a crítica a corpos que não correspondessem ao padrão estabelecido pela dança clássica era constante e intensa e muitas vezes feita de forma sutil e não-verbal. Muitas das companheiras de classe sofreram crises de depressão, auto-estima, e todas viveram, em um ou outro momento ao longo desses anos, algum episódio relacionado a distúrbios alimentares e procuraram de uma maneira ou outra mudar a forma de seus corpos, tentando se encaixar nesse ideal.

Atualmente existem inúmeras e variadas técnicas de treinamento corporal, que possibilitam o desenvolvimento correto (anatomicamente falando) de todas as estruturas corporais necessárias à prática da dança. O professor/a bem formado deve ser aquele que, além de conhecimento técnico – prático e teórico - possua também a

capacidade de aceitar e respeitar as diferenças. Que possibilite aos seus alunos expressarem em sua totalidade as possibilidades que cada um traz em seus respectivos corpos.

Esta pesquisa visa investigar as idéias de corpo que professoras de diferentes estilos de dança trabalham em suas aulas. Como elas analisam e tratam seus corpos e de seus alunos/as. Como os ideais de corpos propagados ao longo da história da dança chegaram aos nossos dias, que corpo se busca ter na contemporaneidade, se antigos conceitos ainda exercem influência em seus trabalhos.

A opção por entrevistar *professoras* de dança justifica-se pelo fato de observar-se que as exigências por se conseguir um corpo perfeito, o mais próximo possível da imagem divulgada nos meios de comunicação de massa têm impacto diferenciado sobre as mulheres. Bailarinas ou não, jovens ou não, as mulheres tendem a criticar e não aceitar seus corpos.⁴¹ Queremos investigar se essas professoras também viveram esse tipo de conflito corporal e emocional; e como trabalham essas questões com os seus alunos/as.

A proposta metodológica baseia-se em trabalhos de abordagem qualitativa, particularmente na área de educação, como os descritos por Menga Lüdke e Marli André.⁴² Busca-se traçar o perfil das entrevistadas através de suas histórias de vida, de suas lembranças e impressões acerca do tema *corpo* ao longo de suas carreiras como artistas e docentes.

⁴¹ STINSON, Susan. Uma pedagogia feminista para a dança da criança. *Revista Pró-posições*, Campinas: FE/UNICAMP, v. 6, n. 3, p. 77-89, nov. 1995. P. 80.

⁴² LÜDKE, Menga, ANDRÉ, Marli. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

A estratégia escolhida para a coleta de dados foi a utilização de entrevistas gravadas em fitas K-7, com quatro professoras, de estilos de dança, formação profissional e cidades diferentes.

Os estilos selecionados foram: dança clássica, dança moderna, flamenco e dança do ventre, por serem estilos de dança já bem codificados e por apresentarem técnicas e metodologias de ensino bem estruturadas. A formação profissional das entrevistadas e área de atuação profissional são diversificadas:

Ana Carla Bianchi Drago, é natural da cidade de Limeira, interior do estado de São Paulo. Sua formação é essencialmente em dança clássica, porém também estudou dança moderna e *jazz*. Bacharel e Licenciada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas, ministra aulas de dança clássica, moderna e *jazz* para crianças e adolescentes em escolas particulares, assim como oficinas de dança no Centro Cultural de Limeira e na Oficina Cultural Carlos Gomes.

Iniciou seus estudos em dança em 1981 no Adanac Dança e Artes de Limeira, e foi integrante da companhia por alguns anos. Participou de diversos festivais de dança como integrante do Ballet Mosaico: Festival de Dança de Joinville, Festival de Dança de Campos do Jordão, Festival de Dança do Triângulo Mineiro. Em 1992 participou do *Ballet Teacher Seminar and Students Conference - Russian Method*, na Western Michigan University - Kalamazoo, MI - EUA, ministrado por professores do Balé Bolshoi, American Ballet Theatre, Deutsch Opera Ballet, Stuttgart Ballet e Kirov Ballet.

Cínthia Nepô (ou *Gamila el Hellua*, nome de batismo na dança do ventre) é Bacharel em Dança graduada pela Universidade Estadual de Campinas, bailarina profissional e professora de dança do ventre. É natural de Brasília, onde à

época da entrevista dava aulas, coreografava e dirigia um grupo de dança desse estilo, o *Aiua! Tribo de Dança*.

No decorrer de sua formação teve aulas de dança clássica e *jazz*. Atuou como docente na Universidade Católica em Brasília, ministrando aulas de dança contemporânea no curso de extensão promovido pela COARTE – Coordenadoria de Assuntos Artísticos. Em 1998, foi uma das coreógrafas premiadas pelo projeto Bienal Sesc de Dança, organizado pelo SESC (Serviço Social do Comércio), de Santos, SP. Em 1999, essa mesma coreografia, *Uruboro* (que mescla as linguagens de dança do ventre e capoeira), foi selecionada pelo ICHPER – *International Council for Health, Phphysical Education, Recreation, Sports and Dance* - e Cínthia foi convidada a ministrar *workshops* de danças brasileiras no mesmo evento, realizado na cidade do Cairo, no Egito.

Dudude Herrmann é bailarina, coreógrafa e professora de dança moderna. Nasceu em Belo Horizonte e começou a dançar em 1970, na Escola de Dança Marilene Martins (mais tarde grupo de dança Trans-Forma), na mesma cidade. Nesse mesmo grupo atuou como bailarina, professora e coreógrafa. Artista consagrada em todo o país, sempre trabalhou com dança moderna. É proprietária do Estúdio de Dança Dudude Hermmann e dirige sua própria companhia.

Lu Garcia é balaora, professora e proprietária de uma escola – Centro de Arte Flamenca - sediada em Campinas, cidade onde nasceu. Estudou dança clássica e contemporânea antes de optar definitivamente pelo flamenco. É graduada em Educação Física pela Pontífica Universidade Católica – PUC de Campinas.

Em 1990, mudou-se para Madri (Espanha) onde iniciou seus estudos na arte flamenca. Em 1991, começa a ministrar aulas de dança flamenca na cidade de Campinas além de realizar shows, *workshops* e cursos por todo o país. Desde então, vem

se aperfeiçoando continuamente no Brasil e na Espanha, tendo como principais professores de flamenco Kuky Moreira, Mar Moreira, Carmela Greco, Adrián Gália, La China, La Mora, Manuel Reyes, Rafaela Carrasco, Maria Magdalena, Juana Amaya, Belém Fernandez (na Espanha), Luciano de Paula, Déborah Nefussi, Georgia Gugliota, Tereza Artigas, Cylla Alonso, Aquilas Mendes e Ana Morena (no Brasil).

Integrante e diretora da "Luna Flamenca" Companhia de Dança e diretora, professora e coreógrafa do "Compás", grupo do Centro de Arte Flamenca de Campinas. Também atua na promoção de eventos culturais relacionados à arte flamenca, tendo coordenado a programação de arte flamenca nas três edições da Semana Espanhola de Campinas, promovidas pelo Vice-consulado Espanhol de Campinas e Região. Por sua atuação na divulgação da arte flamenca, recebeu em 1998 a Medalha Carlos Gomes, que é outorgado pela Câmara Municipal de Campinas àqueles profissionais que se destacam na produção cultural da cidade. Todos os anos volta à Espanha para aprimorar-se na dança flamenca.

A diferença em termos de localização geográfica de cada uma das entrevistadas também será levada em consideração em nossa análise: todas situadas próximas, porém fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, norteador de práticas e tendências adotados na área.

Brasília, Belo Horizonte, Campinas e Limeira foram as cidades escolhidas. Brasília e Belo Horizonte como cidades fomentadoras de cultura e com grupos importantes na história da dança contemporânea no país: Endança em Brasília, Grupo Corpo em Belo Horizonte. Campinas e Limeira como cidades próximas ao grande centro produtor de cultura que é São Paulo, porém com uma mentalidade diferenciada da capital, identificada pelas próprias entrevistadas nessas cidades. Em que medida tal diferença de pensamento influencia o comportamento e idéias dos profissionais que

atuam nesses espaços? O que se busca – essa diferenciação ou uma aproximação dos conceitos valorizados pelo grande centro?

Outro contraponto interessante a nosso ver é o que pode ser feito entre, por um lado, a dança clássica e moderna, com seu academicismo formal, cujas metodologias de ensino seguem um modelo de pedagogia ocidental tradicional, e, por outro, a dança do ventre e o flamenco, danças de origem sagrada e/ou folclórica, e que até recentemente eram ensinadas seguindo-se um modelo de ensino na forma de transmissão oral, de mestre ou mestra a discípulo/a, semelhante ao modelo oriental. Optou-se pelo tipo de entrevista denominado por Lüdke e André "semi-estruturada", ou seja,

*“... que se desenrola a partir de um esquema básico, porém não aplicado rigidamente, permitindo que o entrevistador faça as necessárias adaptações.”*⁴³

Assim, percebemos que houve uma liberdade maior de percurso no decorrer de cada entrevista, eliminando o possível caráter de um questionamento permanente ou ostensivamente dirigido pela pesquisadora. Procurou-se obter respostas as mais abrangentes possíveis acerca do tema, com pouca ou nenhuma interferência durante a fala das entrevistadas. Buscou-se também obter depoimentos de caráter evocativo de lembranças.

Os principais tópicos abordados nas entrevistas podem ser divididos esquematicamente em 4 partes:

1. Conceitual – Os conceitos das professoras acerca de dança, corpo, arte e educação;

⁴³ *Ibid.*, p. 34.

2. História de vida – Levantamento biográfico da entrevistada – ênfase no histórico da formação em dança, da formação como docente, das lembranças em relação à própria imagem corporal;
3. Experiência como docente – Razões que levaram a entrevistada a dar aulas de dança, e especificamente, do estilo escolhido. Como é o relacionamento delas com seus alunos/as; o que elas esperam dos corpos deles.
4. Experiência como artista – A atuação cênica, como cada uma percebia seu corpo no momento de dançar, que tipo de experiência corporal experimentam ao estar em cena, como relacionam essa experiência com a prática docente.

Os depoimentos foram transcritos e analisados individualmente. Em princípio, nada daquilo que foi informado pelas depoentes foi excluído. Num segundo momento, buscou-se comparar as histórias das entrevistadas com as histórias de vida de outros profissionais de dança que tiveram suas biografias publicadas, e que porventura, abordassem o tema e suas vertentes.

Procurou-se também investigar os pontos convergentes em cada história, as coincidências, a forma semelhante com que as entrevistadas – ainda que isoladas, situadas em diferentes cidades, possuindo formação profissional, acadêmica e/ou teórica diferenciada e trabalhando cada uma um estilo diferente de dança – agem, pensam e sentem.

Paulo Freire lista entre as exigências para se ensinar⁴⁴ que o professor rejeite qualquer forma de discriminação, que assuma o compromisso com a ética em suas atitudes em sala, que respeite o conhecimento e a autonomia que o educando tem,

⁴⁴ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

que exercite a reflexão crítica sobre sua prática, assim como que estimule o aluno a pensar criticamente. Educando, podemos intervir no curso da história. Educar é atividade tipicamente humana, e como tal, é uma forma de interferir no mundo. Mais do que reproduzir conteúdos ou modelos, educar também deve incluir o ato de revelar o que se encontra por trás das aparências⁴⁵ das ideologias dominantes.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 110.

CAPÍTULO 1

QUATRO PROFESSORAS, QUATRO HISTÓRIAS.

•

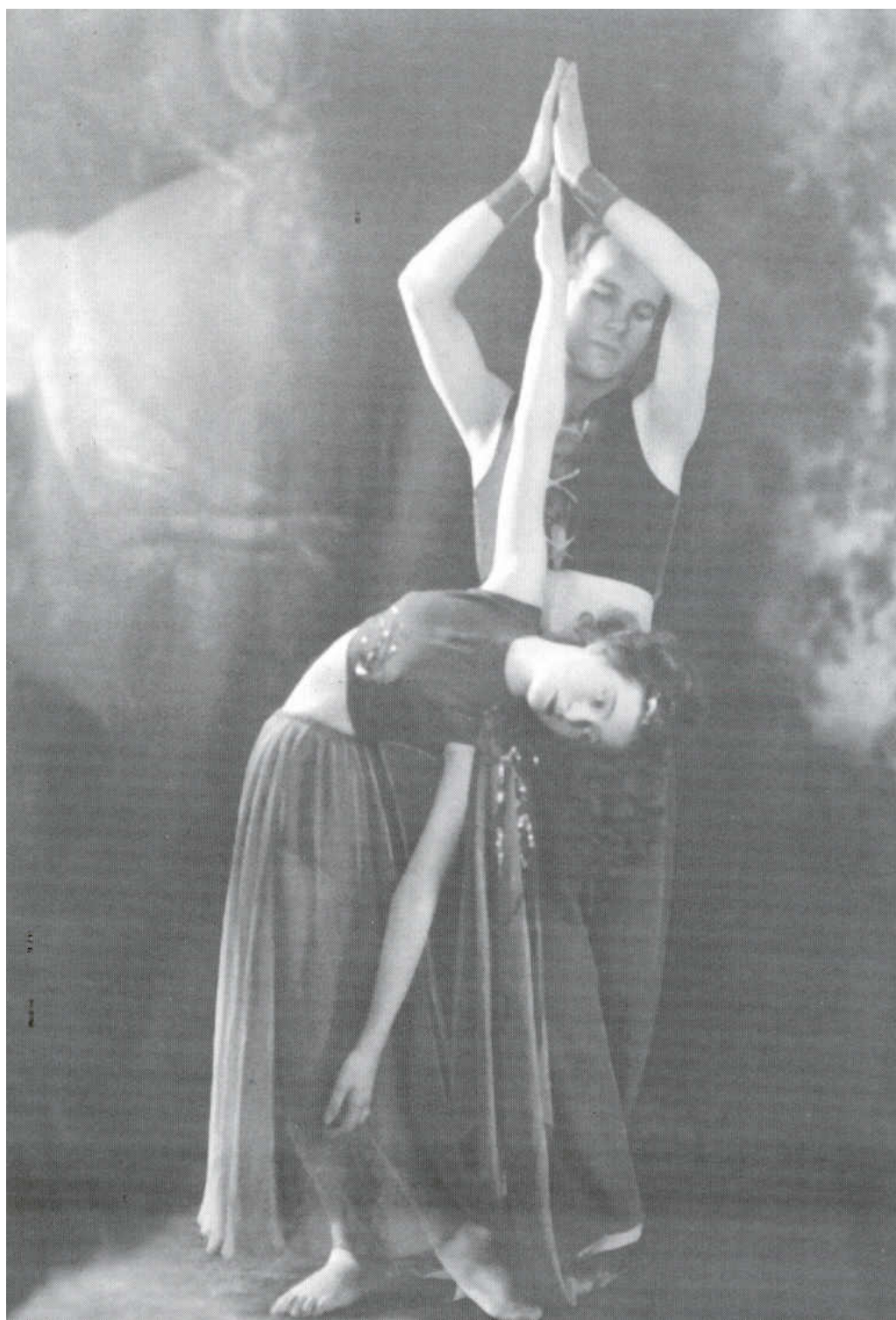


Fig. 2 – João Luiz Rolla e Beatriz Consuelo.

CAPÍTULO 1

QUATRO PROFESSORAS, QUATRO HISTÓRIAS

Quatro professoras de danças de estilos diferentes foram convidadas a participar desse trabalho, relatando suas histórias de vida, suas trajetórias artísticas, seus caminhos na atividade docente - professoras brasileiras que residem e ensinam em diferentes pontos do país e que tiveram formação em dança diferenciada. Procuramos pontuar os relatos dessas mulheres com as múltiplas visões de corpo que identificamos ao longo da história da dança teatral ocidental, buscando traçar um painel com as idéias expostas, tanto pelos autores estudados, quanto pelas entrevistadas.

Ana Carla Bianchi Drago, Cínthia Nepô, Dudude Herrmann e , Lu Garcia foram entrevistadas individualmente, nas cidades onde residiam e trabalhavam à época das entrevistas – Limeira (SP), Brasília (DF), Campinas (SP) e Belo Horizonte (MG), respectivamente.⁴⁶

Inicialmente, identificamos nas falas das entrevistadas um ponto comum a quase todas: o discurso muito próximo dos coreógrafos modernos, que relacionam dança e vida. Declarar que o trabalho artístico não se desvincula da própria vida, é comum a artistas, principalmente, dos primórdios da dança moderna: Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth St. Denis, para citar alguns. Essas artistas, segundo Cássia Navas e Lineu Dias,⁴⁷ seriam em seu pensamento mais românticas que modernas.

⁴⁶ Além dos relatos orais, foram utilizados como fontes: currículos enviados pelas professoras, *home pages*, *folders* e programas de espetáculos, e as informações extraídas dessas fontes escritas foram reproduzidas com autorização das entrevistadas.

⁴⁷ NAVAS, Cássia, DIAS, Lineu. ***Dança moderna***. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. p. 49.

Dudude Hermmann⁴⁸, afirma que é impossível para o artista dissociar a dança das outras atividades cotidianas. São coisas interligadas, “*emaranhadas*”, e que o cotidiano frequentemente revela-se, torna-se o próprio material com que o artista vai trabalhar: “*Às vezes, você está andando e tem insights maravilhosos, que diz respeito ao seu trabalho. O meu trabalho é um trabalho de vida.*” Lu Garcia⁴⁹ também afirma o mesmo: “*Dança para mim é a minha vida... eu respiro dança, eu respiro arte em geral.*”

Isadora Duncan (1878-1927), sempre afirmou que sua dança era expressão de sua vida pessoal, e no prefácio de sua autobiografia, declara: “*Desde o início, nada mais fiz do que dançar a minha vida.*”⁵⁰ Os temas de seus trabalhos ligavam-se às suas impressões acerca de elementos da natureza, ou às formas estéticas gregas antigas, que admirava profundamente – e estava imbuída de conceitos políticos. Isadora propunha a libertação do corpo, da mulher, a criação de uma escola de dança para crianças que se opunha ao modelo pedagógico tradicional, enfim, suas propostas refletiam uma visão não convencional da vida e do mundo.

Ruth Saint-Denis (1878?-1968) e Martha Graham (1894-1991) também declaravam que suas vidas e seus trabalhos artísticos estavam intrinsecamente ligados. A primeira, buscando inspiração em temas orientais místicos e religiosos; a segunda, nos mitos e nas grandes inquietações do ser humano. Apesar das diferenças e da tendência a se contrapor a quem as antecedeu - Duncan e St. Denis em oposição à técnica clássica, de maneira geral, Graham em oposição a Duncan e St. Denis - todas buscavam canais pelos quais pudessem dar livre vazão à expressão pessoal de idéias, sentimentos e emoções, de forma autônoma.

⁴⁸ Dudude Herrmann - ver capítulo introdutório, p. 24.

⁴⁹ Lu Garcia – ver capítulo introdutório, pp.24-5.

⁵⁰ DUNCAN, Isadora. *Minha Vida*. 9. ed. Tradução: Gastão Cruls. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1985.

Porém, não devemos pensar que tal pensamento originou-se dos ou restringiu-se aos coreógrafos modernos. Maurice Béjart (1927-), coreógrafo contemporâneo partilha das mesmas idéias, e também destaca o caráter sagrado que a atividade artística deve possuir, para ser considerada autêntica:

*“Ao fazer da dança minha razão de viver, levei-a a sério. [...] porque acredito ser ela um fenômeno de ordem religiosa. E um fenômeno social. Mas a dança é antes de tudo religiosa. Na medida em que for considerada um ritual, às vezes sagrado e humano, preencherá sua função. Se dela fizermos um divertimento, deixará de existir; teremos algo parecido com fogos de artifício, desfile de balizas, bilhar eletrônico, não dança.”*⁵¹



Fig. 3 – Isadora Duncan

⁵¹ BÉJART, Maurice. *Um instante na vida do outro*. Tradução: Suzana Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 101.

Porém, uma de nossas entrevistadas faz a distinção entre a dança considerada arte, a que serve para puro entretenimento, e as danças sagradas, todas sendo consideradas dança – é apenas uma “*questão de classificação*”, como declara Cínthia Nepô:⁵²

“Bom, Dança, na minha opinião, é uma forma de expressão que tanto pode ser arte, como entretenimento. [...] E... eu fiquei pensando em definir dança como arte, que é a primeira coisa que vem à cabeça, mas na minha opinião, ultimamente, se vê muito mais a dança na mídia como entretenimento. E podemos falar também das danças sagradas, que têm uma outra utilidade ainda, que é conectar com forças superiores, ...”

Nepô também declara que para ela é muito importante a relação com a música, que um pode nascer do outro, o que coincide com a declaração de Béjart, que ressalta a importância da música durante o processo criativo.⁵³ Lu Garcia declara que a música foi uma das razões pelas quais ela resolveu se dedicar ao flamenco:

“Gosto muito de música, e acho que por isso mesmo eu vim para o flamenco, porque o flamenco mexe com o corpo, com o ouvido, com tudo, mexe com música, dança, tudo junto.”

A questão referente ao corpo ideal para a dança suscitou respostas as mais variadas. Em algumas respostas, não ficou claro se a professora exige ou não de seus alunos ou bailarinos/as uma determinada forma corporal – em todas há o discurso da aceitação da diversidade, a maior parte fala em expressividade corporal, em maturidade emocional e, principalmente, o domínio da técnica como elementos mais importantes do que a forma corporal.

“Nunca me preocupei com isso, para escolher os bailarinos da companhia. Sempre a preocupação é técnica, em primeiro lugar; é o

⁵² Cínthia Nepô – ver capítulo introdutório, pp. 23-4.

⁵³ In M. BÉJART, *op. cit.*, p. 71.

estilo, porque flamenco tem muitos estilos, então normalmente quando a gente dança junto é bom que tenha um estilo em comum. Mas isso é trabalhado em aula, mas a gente nunca escolheu por tipo físico, isso não.” (Lu Garcia)

“Então o que eu vou trabalhar é um corpo que tenha uma boa massa, uma escuta. Um corpo que pode se transformar, é... na necessidade do que ele se propõe a fazer. Então o que eu quero? Eu quero um corpo organizado [...]. Eu quero um corpo atento, um corpo generoso e que não tenha uma forma pré-concebida, endurecida. [...] Então, pra mim o corpo ideal é este corpo. É um corpo macio.” (Dudude Herrmann)

Outro ponto a ser considerado é que três entrevistadas fazem distinção entre a dança profissional e a dança praticada como entretenimento ou *hobby*. Se o indivíduo procura aulas de dança sem a preocupação de se profissionalizar, ou mesmo de fazer apresentações esporádicas de forma amadora, é mais aceitável que o corpo dele ou dela não corresponda ao padrão estabelecido daquele estilo. Por outro lado, se há o objetivo de se apresentar em um palco, de exibir publicamente o corpo, então duas entrevistadas declaram que há de se ter um certo cuidado. Ou seja, de qualquer maneira, há um padrão estético a ser obedecido.

“Mas eu não penso num padrão – pode ser gorda, pode ser magra, pode ser velho, pode ser novo, pode ser pequeno, pode ser grande, eu não imagino um padrão para dança. [...] se fosse classificar dança como balé clássico, eu já vi gente bem gorda dançando e fica legal, mas o padrão estético do balé é a pessoa magra, esguia, com flexibilidade. [...] E também depende do objetivo, [...] se ela quer dançar como entretenimento, como um hobby, ou se ela quer se apresentar.” (Cíntia Nepô)

“... se você trabalha com o corpo, deve cuidar dele. [...] Se você almeja participar de uma companhia profissional, você tem de ter consciência dessas coisas, infelizmente. Isso vai ser cobrado de você. Mas se você está levando a dança [de forma amadora], se está dançando no seu grupinho, na sua cidade, se sentindo bem, conseguindo fazer o que quiser, não está te incomodando? Tudo bem. Eu não acho que exista um peso ideal, não.” (Ana Carla Drago)

Ana Carla B. Drago⁵⁴ referindo-se à maneira como trata da questão com seus alunos, enfatiza que a relação com o conhecimento do próprio corpo, e do

⁵⁴ Ana Carla Bianchi Drago – ver capítulo introdutório, p. 23.

conhecimento que a aula de dança traz para a vida é mais importante que a estética corporal. Essa deve ser discutida com aqueles que pretendem se profissionalizar. Nesse sentido, em sua opinião, o indivíduo deve, sim, se preocupar com peso e forma corporais.

“Eu acho, sim, um corpo ideal é um corpo trabalhado. Um corpo trabalhado para fazer aquilo que você quiser, para aguentar o que você quiser fazer. A musculatura tem que estar forte, você tem que ter um bom nível de alongamento, porque senão você vai se machucar. Isso não tem nada a ver com estar gordo ou não. Eu acho que é lógico. A estética conta? Conta. Mas depende! Se você sonha em entrar em uma companhia, onde você sabe que isso vai ser cobrado [...], tudo bem. [...] Então eu acho que esse é o corpo ideal, você estar trabalhado como no esporte.”

A fala acima reflete, a nosso ver, a aceitação, a busca por um corpo mais próximo da estética requerida nos anos 90 – atlético, musculoso e eclético, capaz de se adaptar a qualquer técnica ou estilo. A coreógrafa carioca Débora Colker declarou que, para ela, o bailarino deve ser *“ao mesmo tempo um cavalo e um passarinho”*.⁵⁵

E como chegamos a essa estética “atlética” da contemporaneidade? Será que isso significa que abandonamos o modelo antigo, que exigia mulheres magras, de aparência frágil e delicada? É possível que um modelo se sobreponha e elimine o anterior? Ou ocorre uma aglutinação de idéias, a valorização de determinados aspectos em detrimento de outros?

Na Antigüidade Clássica, o ideal de perfeição exigia que corpo e espírito coexistissem em harmonia, apesar de alguns filósofos já se referirem à dicotomia corpo-alma. Para os antigos gregos, o corpo tinha papel de destaque nos processos educativos. Elaine Romero,⁵⁶ em sua análise dos perfis corporais ao longo da história, afirma que os

⁵⁵ Em entrevista à Rede Globo de Televisão, em janeiro de 2000.

⁵⁶ ROMERO, Elaine. As relações de saber-poder sobre o corpo. In ROMERO, Elaine (Org.). *Corpo, Mulher e Sociedade*. Campinas, SP: Papirus, 1995. P.15-42.

atletas olímpicos tinham seus corpos glorificados e aclamados pelo Estado. Esses atletas chegavam a obter direitos e privilégios, devido à sua condição de campeões.

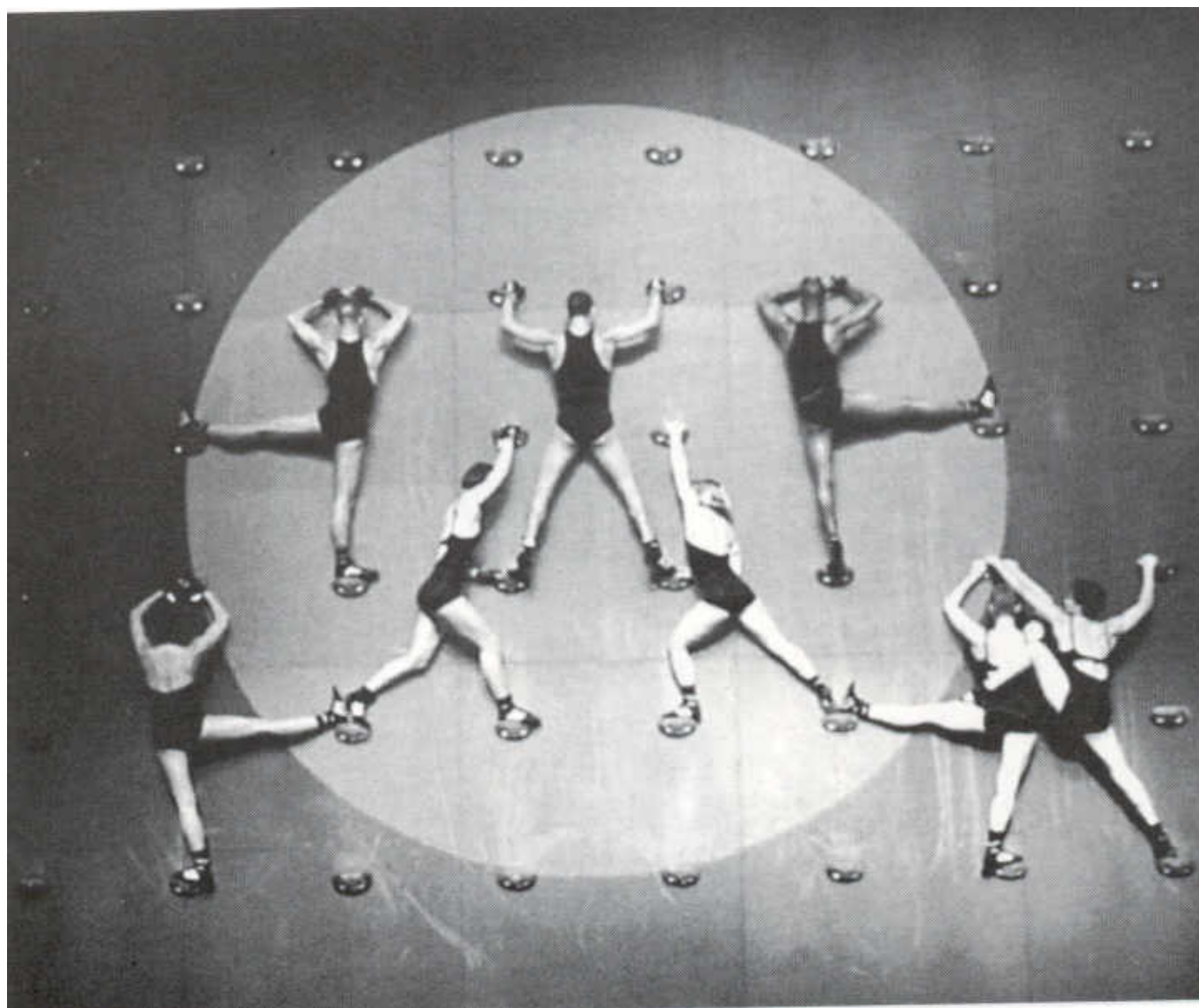


Fig. 4 – Coreografia Velox, de Déborah Colker.

As práticas corporais esportivas, os exercícios físicos e a dança faziam parte da educação dos jovens atenienses e espartanos. Em Atenas, a ênfase se dava em relação à estética, ao ideal de beleza e bondade. Em Esparta, o foco era na saúde do corpo e sua fertilidade. Havia também o aspecto classista da instrução corporal: com as

guerras e a dominação romana, passa-se a instruir o corpo dos mais pobres para a guerra, e dos mais ricos, para “*o culto ao belo.*”⁵⁷

Sob certos aspectos, ainda ansiamos por esse ideal grego: queremos exhibir corpos belos à apreciação do olhar, fortes na execução dos movimentos pedidos pelos coreógrafos e saudáveis, livres de lesões para garantir uma carreira longa. Contrariamente aos gregos, não relacionamos tão diretamente a beleza do corpo à do espírito⁵⁸ (apesar do maquiagemismo observados em muitos filmes de Hollywood, por exemplo, ou nas telenovelas brasileiras, nos quais mocinhos e mocinhas são representados por atores e atrizes belas, enquanto os vilões, em geral, são feios, ou apresentam algum tipo de deformidade física), e segundo Carvalho, “*a beleza física significava superioridade.*”⁵⁹

Se para os antigos gregos, ao corpo era dada importância fundamental na formação dos indivíduos, com a difusão do Cristianismo pelo Império Romano e a acentuação das idéias em torno da dicotomia corpo-alma, o corpo passa a ser visto como depositário de todos os vícios que conduzem ao pecado e à degradação. Assim se estabelece na civilização ocidental a tradição judaico-cristã de repressão ao corpo, e preocupar-se com ele era considerado totalmente inadequado e proibido. A influência da Igreja estende-se até ao ponto de extinguir os Jogos Olímpicos.⁶⁰

O corpo só será novamente “resgatado” e valorizado pelo Ocidente na Renascença, com a volta aos ideais estéticos propagados pelos gregos em obras de artistas e pintores de renome. Em relação à dança, a Igreja passa a exercer importante influência na transformação de danças pagãs em danças mais “aceitáveis” e passíveis de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁸ CARVALHO, Yara Maria de. Corpo e História: o corpo para os gregos, pelos gregos, na Grécia Antiga. In: SOARES, Carmem L. (Org.) *Corpo e história*. Campinas, SP: Editores Associados, 2001. p. 163-175.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁰ In E. ROMERO, in Siebert, R. S. de Sá. – *op. cit.*, p. 17.

serem executadas publicamente. Alguns clérigos e pensadores não a condenavam sumariamente (como Santo Agostinho, que a considerava pecado grave) mas a toleravam, visto que a proibição total revelou-se impossível. O que ocorreu foi uma acomodação, uma transformação das danças populares, de forma a

“...canalizá-las para o culto, ou seja, sobrepondo um invólucro místico ao conteúdo erótico. Por isso a dança dentro de igrejas foi comum durante a Idade Média.” ⁶¹

Georges Duby⁶² afirma que o código de comportamento corporal era estabelecido nos salões das cortes medievais, já desde meados do séc. XII:

“São as grandes cortes que dão o tom, ditando as modas, mostrando como devem se comportar as pessoas bem-nascidas se querem ser dignas de sua categoria.” ⁶³

E Walter Sorell⁶⁴ defende a idéia de que os *troubadours* tornaram-se mestres da etiqueta, e prepararam o terreno para o que viria ser mais tarde os chamados *ballet de cour*, as danças da corte. Por viajarem muito, esses trovadores e menestrelis tinham a confiança das pessoas no que se referia ao julgamento das maneiras e gosto pessoal.

Assim, entendemos que durante o período medieval, e por influência do pensamento teocentrista, o corpo era entendido como um animal a ser domado e subjugado, fonte de todos os males e pecados da humanidade.⁶⁵ Era preciso controlá-lo e as autoridades eclesiásticas – atentas ao perigo que o corpo representava – aconselhava, velada ou explicitamente, sua repressão. Posteriormente, durante a Renascença, e devido

⁶¹ PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 52.

⁶² DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

⁶³ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁴ SORELL, Walter. *Dance in its time*. 10 ed. New York, USA: Columbia University Press, 1986. p. 6.

⁶⁵ Como atestam os trabalhos de vários autores, entre eles: BADINTER, E. (1986), JOHNSON, D. (1990) e SORELL, W. (1986). Ver bibliografia.

à difusão das idéias humanistas, essa visão se transforma, dando lugar de destaque ao corpo novamente, como fonte de beleza e prazer.

Essa necessidade de controlar e subjugar o corpo ainda é recorrente nos dias de hoje em aulas de técnica de dança. Ao longo de nossa carreira, tivemos professores e professoras que nos exigiam tal postura em classe – controle técnico, controle sobre o peso, controle sobre as dores e desconfortos decorrentes dos exercícios. Stinson afirma:

*“Nas aulas tradicionais de dança o corpo é geralmente visto como um inimigo [...] tanto pelos homens como pelas mulheres, que fazem exercícios compulsiva e obsessivamente.”*⁶⁶

Todas as entrevistadas declararam que, durante o período de formação como dançarinas, o controle sobre o corpo era sempre uma exigência – externa ou interna, de professores, de coreógrafos ou do espelho. Algumas porque seus professores exigiam que emagrecessem para caber em um vestido, ou porque elas acreditavam que para serem consideradas “boas bailarinas” deveriam elevar mais um pouco a perna, ou saltar mais alto, ou girar uma pirueta a mais. Ana Carla declara que tal exigência interna era tão forte, que quando foi confrontada com a possibilidade de trabalhar de forma diferente, dentro de seus limites físicos, sem tentar ultrapassá-los, viveu um período de conflitos:

*“Eu vivi um conflito no início das aulas com essa professora, sim, porque eu sabia que ela estava certa, eu aceitava o que ela falava. Mas ficava pensando: ‘se eu for fazer uma aula fora, como eu vou me virar?’ Porque vão me exigir a primeira posição ‘quinze para as três.’”*⁶⁷

⁶⁶ In S. STINSON, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁷ A professora refere-se à primeira posição *en dehors* da dança clássica, na qual os pés devem ficar completamente virados para fora. (N. da A.)

Ou seja, estamos tão imbuídos da idéia de que é preciso estar de acordo com uma imagem projetada para nossos corpos, e da forma como devemos moldá-lo para atingir esse objetivo que caso nos seja oferecida uma opção diferente, nos angustiamos e duvidamos de nossas capacidades para seguir em frente. Julgamos que o padrão corporal proposto pela dança clássica, e o ensino de dança calcado em suas bases encontram-se estabelecidos como verdades absolutas, porém, em nossa opinião, atingiu um ponto de exaustão na contemporaneidade e apesar das revisões e propostas de inovação de diversos coreógrafos no decorrer do século XX, ainda, de maneira geral, estamos presos a esses conceitos estabelecidos nos séculos precedentes.

A estética dos balés românticos - idealizando a figura feminina e estabelecendo o uso da sapatilha de ponta como acessório importante para a obtenção do efeito de leveza e imaterialidade das personagens em cena – é a responsável pela imposição desse modelo: mulheres magras, longilíneas, graciosas. Bailarinas fantásticas que, em cena, jamais podem revelar o esforço necessário para concretizar todas aquelas proezas que seus corpos maravilhosos realizam. Estética enganosa, de faz-de-conta, porém extremamente agradável aos sentidos. E mesmo não sendo a única forma de dança teatral, no ocidente é à estética corporal (e mesmo em relação ao uso do espaço e figurinos) do balé clássico que outras formas e estilos de dançam se renderam.

Como exemplos citamos a dança do ventre e o flamenco, orientais em sua origem e semelhantes em alguns aspectos, que gostaríamos de abordar, antes de nos determos na questão do corpo requerido para os executantes dessas danças. Tanto a dança do ventre quanto o flamenco têm origem nos povos ciganos. Nestas danças podemos identificar igualmente elementos da dança indiana. Segundo Wendy Buonaventura,⁶⁸ as tribos ciganas são importantes na história e difusão destes estilos.

⁶⁸ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile*. London, UK: Saqi Books, 1994.

“Dança do ventre” é o termo em língua portuguesa usado para definir e caracterizar danças de origem oriental – especificamente danças da região do Oriente Médio, cuja história é antiga e complexa e envolve diferentes e variadas culturas em seu estudo. Mas, a despeito de sua diversidade, podemos nos referir a uma dança conhecida por “dança do ventre”.

La Regina⁶⁹ e Henderson⁷⁰ registram a diversidade de nomes para a dança do ventre, ao longo do tempo e de diversas culturas:

- ✍ “cifte telli” ou “ritmo turco”, na Grécia;
- ✍ “rakkase”, na Turquia;
- ✍ “raks sharki”, no Egito;
- ✍ “dança oriental”, nos países de origem árabe; para distingui-la de outra forma de dança, a “balady”;
- ✍ “danse du ventre”, na França, e daí advém a tradução literal para o português;
- ✍ “belly dance”, nos Estados Unidos da América, também traduzido do francês.

Há controvérsias ao se tentar estabelecer uma origem histórica precisa para a dança do ventre. Alguns autores defendem a idéia da origem egípcia, ou os ritos de fertilidade do mundo antigo enquanto outros afirmam que a origem da dança encontra-se em lendas,⁷¹ tais como os mitos babilônicos de Ishtar e Tamuz ou ainda em passagens bíblicas, como a história de Salomé e João Batista.

⁶⁹ LA REGINA, Gláucia.. *Dança do ventre: uma arte milenar*. São Paulo: Moderna, 1998. P. 11.

⁷⁰ HARDING, Karol Henderson. The world's oldest dance. *Dance Archives* [online] Disponível na Internet: <<http://www.bdancer.com/history/Bdhist1.html>> Acesso em 10 de Fevereiro de 2001.

⁷¹ In M. PORTINARI, *op. cit.* pp.20-22. Ver também G. la REGINA, *op. cit.* pp.12-13.

Tradicionalmente, a dança do ventre é associada tanto a elementos sagrados quanto profanos, religiosos e eróticos. Essa ambigüidade, em parte, caracteriza a forma atual da dança, moldada por influências estrangeiras, principalmente ocidentais. Podemos encontrar locais e dançarinas que a praticam tanto com fins terapêuticos como religiosos, como dança profana, de sedução, arte teatral ou dança de caráter puramente recreativo.

Um aspecto importante a ser considerado é o caráter sagrado da dança do ventre em sua origem. Os ritos de fertilidade de sociedades antigas eram destinados, inicialmente, a divindades femininas.⁷² Adoravam-se as divindades ofertando-se a elas as melhores dádivas: as frutas do campo, as cabeças de gado mais gordas, e mesmo seres humanos. A Grande Deusa-Mãe aparece em diversas culturas sob os mais variados nomes: Astarte, Ishtar, Afrodite, Vênus, Isis, Ceres, Deméter, Bhagvati, Ceridwen, para citar alguns. Basicamente, a função dessas deusas era reprodutiva, não apenas no sentido humano, mas deviam cuidar da terra, assegurar que o ciclo das estações tivesse continuidade, para garantir uma boa colheita. Assim, elas eram responsáveis pela perpetuação das espécies. O bem-estar das cidades e do campo dependia da boa vontade da deusa-mãe, e portanto, esta deveria ser agradada.

Nenhuma dessas deusas era celibatária,⁷³ nem se esperava que suas sacerdotisas o fossem. Desde que as funções reprodutivas da deusa eram simbolizadas pelos órgãos reprodutivos femininos, deve ter parecido natural a oferta de serviços e mesmo da virgindade de algumas dessas sacerdotisas. Seus deveres também incluíam a dança sagrada,⁷⁴ particularmente um tipo de dança que enfatizava os movimentos do abdômen, origem da fertilidade das deusas.

⁷² BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. pp. 58; 69-70.

⁷³ *Ibid* .p. 66.

⁷⁴ In K. H. HARDING, *op. cit.*

A adoração à deusa desaparece aos poucos, e a dança que permanece (quando permanece) perde seu sentido religioso e torna-se uma atividade secular, profana. Daí a entretenimento, e mais tarde ainda, forma de arte teatral, criada para ser observada, sem participação direta de todos.

Com as exposições mundiais organizadas no Ocidente em meados do século XIX, várias bailarinas orientais migram para Europa e América, e as danças árabes tornam-se famosas. Porém, como em todo processo de contato cultural entre duas sociedades, a dança do ventre, já no final do século XIX, começava a mostrar sinais da influência exercida pelo ocidente.⁷⁵

Dançarinas árabes que primeiramente vieram para a Europa e América em busca de trabalho, começam a incorporar elementos mais próximos do gosto das novas platéias: instrumentos ocidentais, figurinos e uso do espaço cênico e do corpo. A princípio, essas danças eram apresentadas sem grande variação espacial, com poucos movimentos de torso e braços, quase como uma arte meditativa. Com o decorrer das mudanças, as dançarinas passam a girar no chão, utilizar a meia-ponta e até mesmo sapatilhas de balé e saltos altos,⁷⁶ em deferência à estética européia.

A estética atual da dança é composta de uma mescla de *glamour* de cabaré europeu e cinema hollywoodiano. Os figurinos usados atualmente são mais um reflexo da idéia hollywoodiana do que seja a dança árabe – inspirados nos anos 20, quando a figura feminina era identificada ao modelo da *femme fatale*. O sutiã atual e o cinto encrustado em paetês e miçangas são uma versão da fantasia hollywoodina do charme oriental. Defensora de uma linha mais simples e próxima do que seria a dança do ventre praticada nos países árabes e ao norte da África, Buonaventura faz a crítica a essa

⁷⁵ In W. BUONAVENTURA, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 20-21.

estética, dizendo que hoje em dia os figurinos servem para mostrar o corpo, ao mesmo tempo em que escondem a dança.⁷⁷

“Seu figurino revelava um traje de inspiração hollywoodiana, e expressava nada além das noções ocidentais vigentes de glamour; assim, a dança árabe entrou para o mundo do cabaré.”⁷⁸

Em 1926, Badia Masabni, atriz-dançarina síria abre o primeiro cabaré egípcio, O Casino Opera.⁷⁹ Visando estabelecer uma forma de entretenimento mais próxima da cultura ocidental, ela decide então alargar a esfera de ação da *baladi*⁸⁰ egípcia. Até então, a parte superior do torso e braços não tinham uma importância especial na *baladi*. Tradicionalmente, eram simplesmente levantados e mantidos acima da cabeça. Agora, as dançarinas começavam a usá-los em padrões de movimento ondulatório. No palco de Masabni, as artistas também exploravam o uso do espaço. Outra inovação foi o uso de véus, que não sendo originários da *baladi*, foram introduzidos na dança na virada do século.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 21: “*Their dress gave way to a Hollywood-inspired costume which expressed nothing so much as current Western notions of glamour, and Arabic dance thus moved into the world of cabaret.*” (Trad. da A.)

⁷⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁰ *Baladi* egípcia ou *raqs baladi* (“*dança nativa*”) – Dança folclórica muito popular em áreas rurais, especialmente no Egito, executada em todas as festividades e rituais de iniciação: “A ‘*dança nativa*’ é uma dança feminina, terrena, na qual a pelvis e quadris desempenham os papéis principais, enquanto os braços e parte superior do torso quase não são usados. Não há quase nenhuma ocasião social em que não aconteça. Nenhum casamento, circuncisão ritual ou festa familiar acontece sem esta dança. Uma dançarina profissional, por outro lado, costuma apresentar a *raqs sharqi*. Esta dança, chamada ‘*dança oriental*’ em seu próprio país, é baseada na *baladi*. E tem integrado elementos extraídos de outras danças tradicionais: indiana, persa, turca, e mais tarde do balé ocidental. É largamente conhecida como dança clássica árabe, como a mais culta e sutil forma de todas. Nesta dança, a parte superior do torso, assim como os braços, mãos e cabeça trazem sua contribuição graciosa. Enquanto a pelvis segue a batida do tambor, o torso, braços e mãos destacam a melodia.” In R. AL-RAWI, *op. cit.*, pp. 45-46. (Trad. da A.)

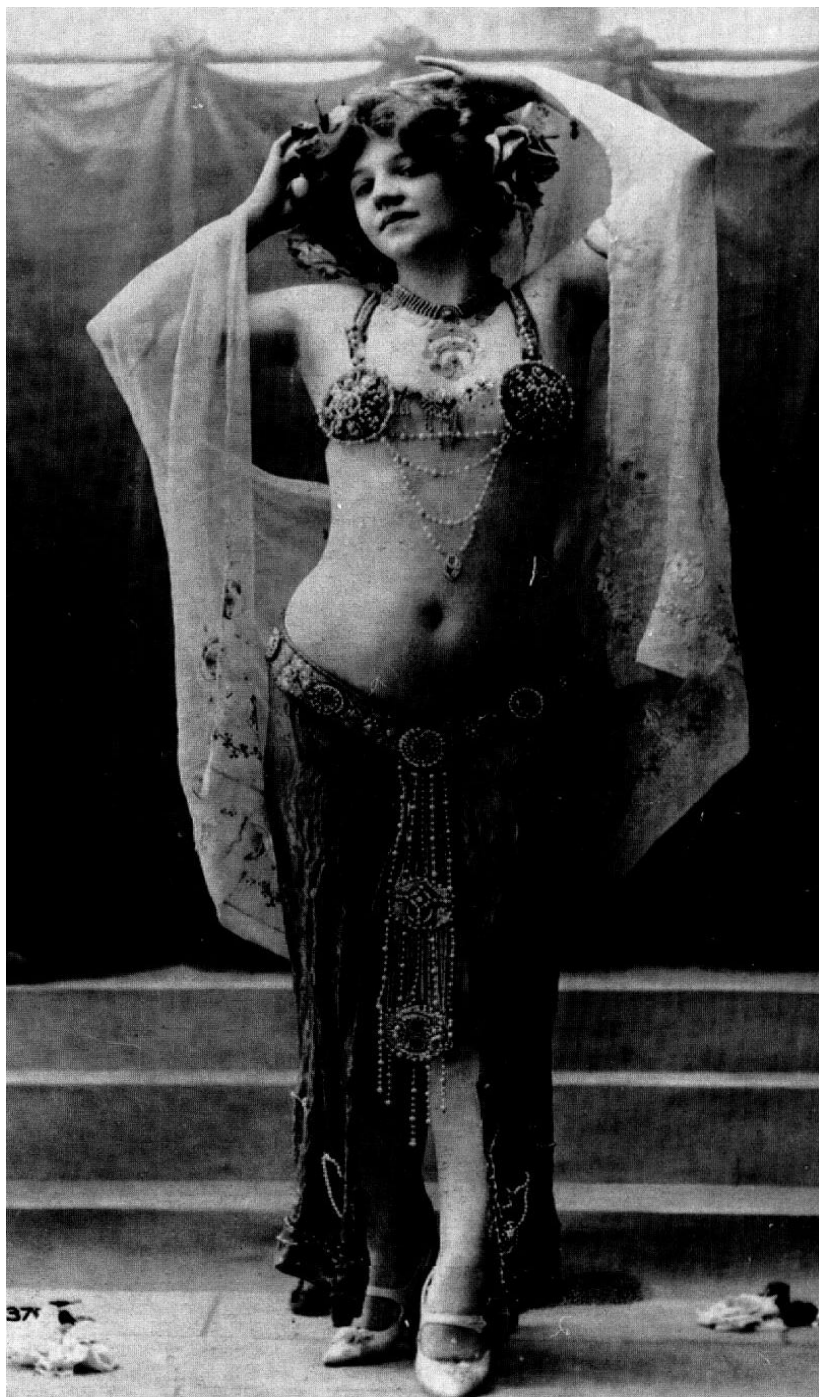


Fig. 5 – Figurino de cabaré, anos 30.

Nas décadas de 30 e 40, duas bailarinas tornam-se famosas no Ocidente, por suas participações em filmes americanos: Tahia Carioca e Samia Gamal. Ambas foram treinadas por Masabni. Foi Samia quem quebrou o costume de dançar descalça, e foi ela quem primeiro usou saltos altos no palco para provar que podia comprá-los. Mas não era incomum que as dançarinas usassem chinelos para proteger os pés do calor,

quando tinham de dançar nas ruas. E foram as dançarinas de Masabni que primeiro dançaram seqüências coreografadas de *baladi*, em oposição à também tradicional forma improvisacional da dança.⁸¹

Nos anos 70 e 80, Nagua Fouad, Mona Said e Asa Sharif são as bailarinas mais famosas e proeminentes, tanto no Oriente Médio quanto nos países ocidentais. Com o interesse crescente em arte étnica nos anos 60, os movimentos de liberação feminina e o “*boom*” da dança nos anos 70, as danças de origem árabe encontraram um campo fértil em todo o mundo.



Fig. 6 – Tahia Carioca em um figurino de baladi.

⁸¹ In W. BUONAVENTURA, *op. cit.*, pp.150-151.

Na dança do ventre, assim como na dança cigana espanhola, há o costume das mulheres se apresentarem em festas privadas, e em ambas o movimento da região pélvica é evidenciado.⁸² Ambos os estilos formaram-se a partir de uma combinação de danças, e a herança oriental do flamenco tem raízes na ocupação dos mouros durante o período que vai do século VII ao final do século XV, especialmente na região da Andaluzia.

Um dos estilos utilizados pela dança do ventre é conhecida por “a dança da serpente”, obviamente por enfatizar movimentos sinuosos. *La danza serpiente* é o termo utilizado pelos espanhóis para denominar as danças de origem árabe.

Ambas guardam forte relação com a música e as dançarinas podem em um momento ou outro, produzi-la (utilização de castanholas no flamenco e de *snooges*, na dança do ventre) e em ambas há a utilização de palmas e gritos para estimular as dançarinas. O principal instrumento do flamenco, a guitarra, se desenvolveu a partir do *oud*, instrumento clássico da música árabe.⁸³

Em relação à movimentação, apesar da óbvia diferença na ênfase das partes utilizadas (pés e torso no flamenco; quadris e torso na dança do ventre), ambas têm seus gestos codificados, mas são executados tradicionalmente, de forma improvisada. Em ambas, a sensualidade é valorizada, e o extravasamento da emoção, da expressividade pessoal é requerido.

Como arte teatral, o flamenco teve em seu desenvolvimento problemas semelhantes ao da dança árabe. Dificuldades criadas pela comercialização de uma arte que melhor se encaixa em reuniões pequenas, com uso restrito do espaço, mudança dos figurinos utilizados tradicionalmente em ambas as formas (apesar de, sob este aspecto, a

⁸² *Ibid.*, p. 42.

⁸³ *Ibid.*, p. 175.

mudança ter sido menos traumática e radical no flamenco), adaptação a uma estética já estabelecida por uma platéia acostumada ao *glamour* dos balés clássicos - todos esses fatores colaboraram para a deturpação da forma original das danças.

Em comum, também, a forma de ensino das mesmas: a transmissão dos conhecimentos sobre a dança passados de geração a geração - aprendia-se reproduzindo, repetindo os movimentos ensinados pelos mais velhos.⁸⁴ E com o costume de se dançar em festas familiares, podemos afirmar que as danças eram transmitidas em um contexto familiar. Mesmo atualmente, com o ensino dessas danças aberto a todos e estabelecido em escolas de dança, academias ou centros de arte, ainda valoriza-se o ensino de mestres mais antigos. Nepô afirma que “*ainda não há uma metodologia de ensino específica para a dança do ventre*” e talvez seja essa uma das razões pelas quais a reprodução de modelos ainda se mantém em aulas desse estilo.

E em relação ao corpo requerido para a execução dessas danças? Nepô declara que “*profissionalmente espera-se que a bailarina seja bela*”, e que nos países árabes, esse conceito de beleza refere-se à valorização do corpo de formas femininas, com curvas. E que há dançarinas que procuram modificar seus corpos para corresponderem a esse padrão:

“As dançarinas do Oriente são mais gordas – se não tiverem pelo menos uma camada de banha na altura da cintura, eles [o público] não gostam, porque não chacoalha, não produz efeito quando se dança. Uma dançarina magricela talvez não fizesse sucesso. A Ruaida foge à regra. Ela era bem magra há algum tempo atrás – hoje em dia, não. Ela enxertou gordura no quadril, na barriga, quase no corpo inteiro [...]. Ela era magérrima, tipo modelo: não tinha bunda, cintura nem quadril. [...] Para os padrões brasileiros, ela ficou ‘gostosa’: bunda, barriguinha, peito, implantou silicone e começou a malhar.”

⁸⁴ AL-RAWI, Rosina-Fawzia B. *Grandmother's secrets: the ancient rituals and healing power of belly dancing*. New York, USA: Interlink Books, 1999. p. 22-23.

Nepô aponta para as diferenças em relação à mentalidade das dançarinas brasileiras, e o modelo que estas procuram alcançar. Segundo a entrevistada, as brasileiras se preocupam com a possibilidade de a musculatura abdominal tornar-se flácida com a prática da dança do ventre, e muitas apresentam cartões de visitas com fotos que exibam o abdômen reto, para enfatizar a negação dessa possibilidade:

“Aqui no Brasil é o contrário. Todo mundo se preocupa: ‘Será que se eu fizer dança do ventre vou ficar barriguda?’ Então, as bailarinas apresentam o cartão de visitas delas, com foto mostrando a barriga. Elas têm o corpo modelado. [...] No Brasil está sendo explorada mais essa imagem do corpo saudável, da geração saúde. A dançarina do ventre é mais esportiva. E elas não conseguem isso com a prática da dança, elas malham muito.”

A entrevistada critica essa atitude das dançarinas, e afirma que, infelizmente, esta corrente estética está estabelecida no país – ela identifica diferença somente no pensamento de professoras estrangeiras, que ainda defendem um modelo de corpo mais feminino. Pessoalmente, a entrevistada não defende nenhum desses modelos e declara preocupar-se mais em fazer suas alunas dançarem corretamente, de acordo com a técnica e os princípios da dança.

“É como se fosse propaganda enganosa. Elas usam essa imagem do corpo malhado para dizer: ‘Vejam, venham fazer minha aula, que vocês ficarão como eu’. E isso é mentira, isso não acontece.”

“Eu já me preocupei mais com o quê vender como um corpo ideal para a dança do ventre, para as minhas alunas. No início eu enfatizava que elas iriam perceber as mudanças no corpo, que o quadril aumentaria, a cintura iria afinar... e isso assustava muito as pessoas. Tentava desmistificar essa história da barriga, que cresceria. Mas foram 4 anos percebendo que por mais que eu falasse que a barriga não cresceria – eu não sei porquê – isso acontecia com as alunas. Isso é um fato.”

“Eu parei de exigir um corpo ideal. E agora o meu cartão de visitas é que elas vão dançar corretamente [...], eu quero que elas dancem [...], elas serão capazes de dançar harmoniosamente, bonitas. Agora estou na fase de trabalhar mais a expressividade.”

Al-Rawi e Buonaventura⁸⁵ apresentam a dança do ventre como democrática e aberta em relação à aceitação de todos os tipos de corpos. Seu ensino, nas sociedades árabes, dá-se através de transmissão de uma geração a outra, sob a forma de reprodução dos movimentos. As características corporais femininas são largamente apreciadas e devem ser evidenciadas pelos movimentos e figurinos. O ideal de beleza é muito próximo da realidade dos corpos, e não se limita a idade, mesmo em termos profissionais:



Fig. 7- Fifi Abdo(à esquerda) e Suhair Zaki (à direita).

⁸⁵ In R. AL-RAWI, pp. 21-2, 52-60. In W. BUONAVENTURA pp. 159-160; 169-170.

*“A dança não é obrigação das jovens. Ao contrário, é a expressão da experiência de toda a vida de uma mulher, quer seja usada como um símbolo de sorte e fertilidade, ajuda no nascimento de uma criança, um meio de passar o tempo, uma forma de terapia ou como uma maneira de ajudar a acelerar o trabalho. E ainda que as mulheres mais velhas possam restringir-se a distribuir refrescos, deixando a dança para as jovens, [...] às vezes provam ser as artistas mais excitantes destas reuniões privadas, porque suas danças são investidas das notas graciosas da maturidade [...]. O ideal árabe de beleza feminina não se restringe à jovem e magra, mas também abrange a qualidade do voluptuoso, de proteção envolvente e tranquilidade sensual apenas sugeridas.”*⁸⁶

Em relação ao flamenco, Lu Garcia, em concordância com os autores apresentados,⁸⁷ declara que a exigência neste estilo de dança é a expressão das emoções, ou o *duende*. A forma corporal não importa, mas aqui novamente surge a distinção entre dança profissional e amadora:

‘O que o flamenco exige é que você trabalhe as suas emoções. Por isso eu digo que flamenco é mais que arte, é estilo de vida. Não existe padrão, não te exige que você seja magra, alta, baixa, homem, mulher, não exige nada. Exige que você seja você. Isso também me encantou, você vê senhoras dançando, senhores, crianças, todas as idades, qualquer sexo, gente gorda, gente magra, qualquer estilo.’

“Existem companhias de dança, como a de Joaquim Cortez, que exige o estereótipo da bailarina. Ele quer a bailarina clássica ali, dançando flamenco. Mas é uma coisa de grandes companhias. Joaquim Cortez, Antonio Gades, o Balé Nacional de Espanha, são grandes companhias profissionais que viajam o mundo e mostram um flamenco mais moderno, mais estilizado. Sara Bahas também, todas magrinhas na companhia dela.”

⁸⁶ In W. BUONAVENTURA, *op. cit.*, p. 169: “Dancing is not considered province of the young. It is the expression, rather, of a woman’s entire life experience, whether it is used as a symbol of luck and fertility, an aid to the childbirth, a means of passing the time, a form of therapy or a mean of helping the work go quicker. And though the older women may well confine themselves to dispensing refreshments, leaving the dancing to the young girls, [...] sometimes proves to be the most exciting performers at these private gatherings, for their dance is invested with the grace notes of maturity [...]. The Arab ideal of female beauty does not confine itself to the young and slim, but also takes in the quality of the voluptuous, with its hint of an enveloping protectiveness and sensual ease.” (Trad. da A.)

⁸⁷ MARTIN, Bob. Flamenco: The dance of Andalucia. *Inquisitive traveler* [online] Disponível na Internet: <<http://www.inquisitivetraveler.com/pages/artlib/flamenco.htm>>. Acesso em 10 de Fevereiro de 2001. MERIDA, Manuel. Flamenco dance. *Flamenco world* [online] Disponível na Internet: <<http://www.flamenco-world/magazine/dance/dance.htm>> Acesso em 10 de Fevereiro de 2001.

Flamenco é uma forma de arte - que inclui dança, canto e música - cujas raízes encontram-se na região de Andaluzia, na Espanha. Apesar de haver pistas de como essa arte se desenvolveu ao longo da história, determinar seu início de forma precisa é praticamente impossível, visto que muitos detalhes se perderam por não haver registro histórico.⁸⁸

Diversos autores discordam quanto à origem do termo “flamenco”⁸⁹, quanto à origem etnológica, e mesmo quanto à origem cronológica da arte. Porém, a partir do século XVII encontram-se registros e depoimentos principalmente de viajantes⁹⁰ - depoimentos em forma de crônicas, descrevendo festas e eventos onde o flamenco é apresentado em forma semelhante a que conhecemos atualmente. O que é inegável é a junção e mistura de culturas que produziu o flamenco: fenícios, gregos, visigodos, árabes, hebreus, hindus, romanos, ciganos – muitos povos tiveram seu papel na construção e desenvolvimento da arte flamenca.

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, o flamenco floresceu, alcançando grande popularidade entre 1875 e 1900, período em que era apresentado nos “*cafés cantantes*”.⁹¹ De um ponto de vista profissional, foi quando o flamenco se consolidou. As escolas de dança da cidade de Sevilha, por exemplo, organizavam festas nas quais os artistas realizavam suas *performances*,⁹² e tanto os cafés quanto os teatros os contratavam para apresentações.

Bailaores, cantaores e tocaores, ou seja, bailarinos, cantores e tocadores de flamenco devem ser imbuídos de *duende*, a alma ou sentimento flamenco. E cada qual em sua forma de expressão incorpora diferentes duendes. Através de movimentos,

⁸⁸ In B. MARTIN. *op. cit.*

⁸⁹ In M. MERIDA. *op. cit.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ In B. MARTIN, *op. cit.*

⁹² In M. MERIDA, *op. cit.*

na interpretação das canções, na entonação da voz, as emoções e sentimentos do artista devem aflorar.

O *Toque*, *Cante*, *Baile* e o *Jaleo* são componentes do flamenco e guardam características próprias; certas particularidades em sua execução. O *tocaor* deve ter domínio do *compás*, ou seja, do ritmo flamenco. O *cante* é classificado em três tipos, de acordo com o grau de dificuldade da execução: *cante grande*, *cante intermédio* e *cantes chicos*.⁹³ O *jaleo* são as palmas (*palma viva* e *palma sorda*) e palavras de encorajamento emitidas durante o espetáculo, acompanhadas de estalar de dedos e pontuações rítmicas com os pés, e também demanda técnica e expressão para serem executadas.

E o *baile* flamenco? E o papel do corpo em todo esse processo? O primeiro ponto a ser considerado é o papel dos gêneros nesta dança. Merida⁹⁴ afirma que nos *bales* do início do século, os *bailaores* (dançarinos) utilizavam mais os pés, enfatizando mais a técnica do sapateado, e as *bailaoras* (dançarinas) trabalhavam mais os movimentos de braços, punhos e mãos, assim como o movimento com as saias. Atualmente, a diferenciação é pouca, com ambos os sexos utilizando todo o corpo na dança.

Assim como em outros gêneros de dança, acreditamos que o desenvolvimento da técnica e a profissionalização trouxe conseqüentemente uma padronização dos corpos em cena. A “democracia corporal” acontece bem em espaços lúdicos, domésticos, em festas familiares, espaços nos quais não existe a obrigatoriedade da exibição profissional, correta (tecnicamente falando). Também pudemos observar em companhias que atuam na contemporaneidade que os corpos seguem uma certa

⁹³ Algumas canções, assim como as danças, têm seus nomes derivados das cidades de onde se originaram ou onde são mais populares: *sevillanas* (Sevilha), *malagueñas* (Málaga), *granadinas* (Granada), *rodeñas* (Ronda). N. da A.

⁹⁴ In M. MERIDA, *op. cit.*

homoginização, não muito diferente de outros gêneros de dança: corpos jovens, belos, fortes, magros e musculosos.

Na literatura pesquisada sobre flamenco enfatiza-se a necessidade de expressar emoções e sentimentos, a personalidade, o *aire* que o bailarino ou bailarina devem possuir. Paixão, fervor, mas também graça e dignidade são termos comumente encontrados em descrições de dançarinos célebres. Mas parece não haver a determinação de um padrão físico a ser seguido. Parece. Alguns artistas se tornaram célebres por sua expressividade (“La Macarrona”), por sua personalidade (Carmen Amaya), outros, mais recentemente, por sua técnica (Cristina Hoyos, Antonio Gades e Joaquín Cortés).



Fig. 8 – Carmen Amaya

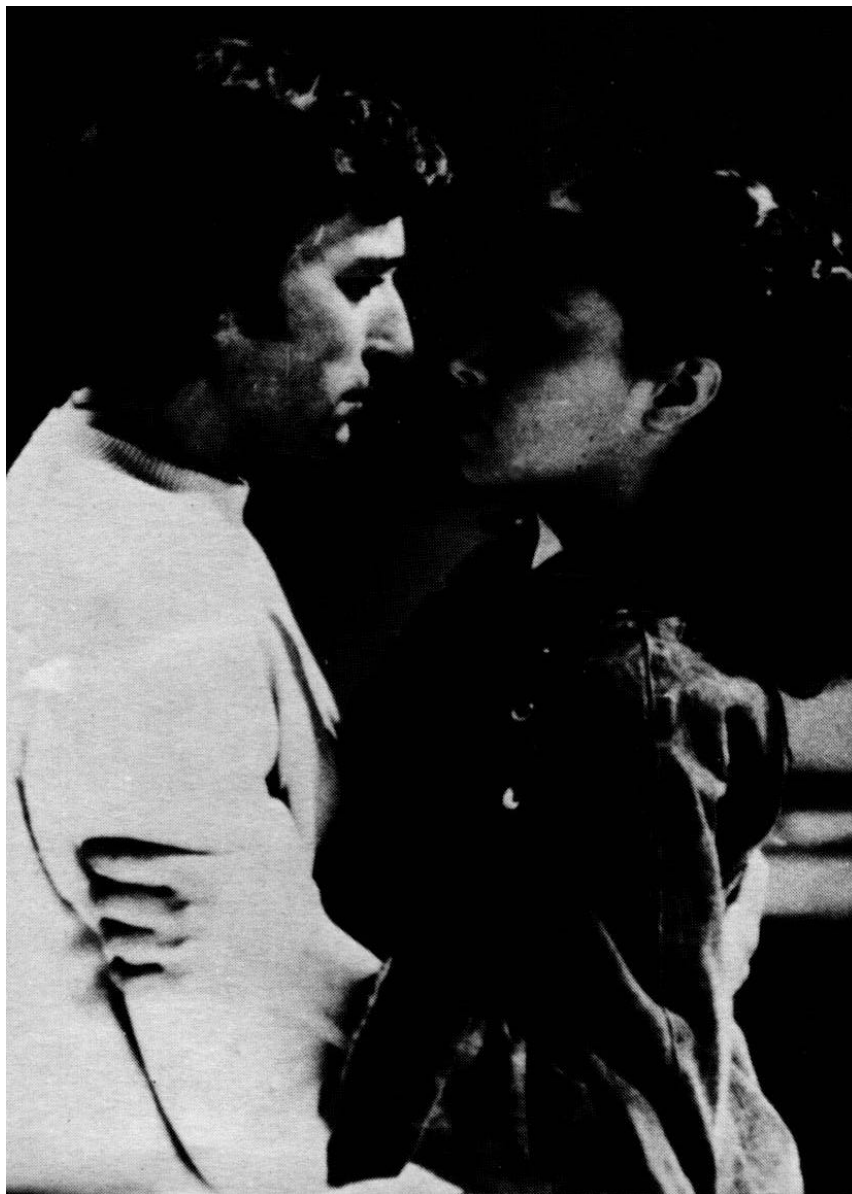


Fig. 9 – Antonio Gades e Laura del Sol

Em 1910, em busca de maior aceitabilidade e valorização dos espetáculos, surge a *opera flamenca*. Pastora Imperio, Encarnacion Lopez (“La Argentinita”), “El Mochuelo” fazem grande sucesso em teatros, em apresentações mescladas com outros gêneros, e mesmo apresentando-se ao final de filmes e peças teatrais. Em 1915, Manuel de Falla, compositor erudito, compõe para Pastora Imperio a música de “*El Amor Brujo*” – considerado o primeiro balé flamenco – com libreto de

Gregorio Martinez Sierra.⁹⁵ Manuel de Falla foi um artista que teve papel importante na divulgação e valorização do flamenco como forma de arte. Em 1922, em Granada, De Falla publica um manual do *cante flamenco*, com o objetivo de resgatar as raízes do gênero.

Em meados do século XX, a forma de espetáculo conhecida como balé flamenco experiencia um período de estagnação e decadência. Intelectuais e artistas espanhóis mobilizam-se, então,⁹⁶ buscando desenvolver novos conceitos mais teatrais para os espetáculos – não somente ênfase na dança, mas também mais gestos, cor, diálogos. No final dos anos 50, surgem os *tablaos*, e com eles, um novo impulso na forma de cantar, tocar e dançar. Segundo Merida, os *tablaos* eram escolas de dança, canto e música que visavam a profissionalização de seus alunos, e nestas escolas, a preocupação com a correção técnica era predominante.

Neste novo período, nas décadas seguintes, Merida destaca os nomes de Antonio Gades, Mario Maya, Jose Granero e Matilde Coral, Manuela Carrasco e lista muitos outros. É interessante observar como o autor descreve as bailarinas citadas:

*“Matilde Coral atinge o ápice da dança. Seu ar antigo e rítmico; seu estilo puro; sua aparência, imagem viva de Pastora Império, seus braços redondos e seu xale combinavam perfeitamente com o período.”*⁹⁷

*“...mas um ciclone estava por vir: uma mulher de Sevilha; nascida em 1958, com uma dança soberba, excessiva, temperamental. A energia e poder de Manuela Carrasco, rompeu com tudo. [...] A importância de sua personalidade tornou-se evidente pelo número de discípulos que teve e ainda tem. A força de seus pés, o vigor de seus movimentos maravilharam o público; o qual, em sua grande maioria, a aponta sua mestra dos palcos.”*⁹⁸

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ “Matilde Coral reaches the summit of the dance. Her old and rhythmical air; her unpolluted flamenco style; her appearance, living image of Pastora Imperio, her rounded arms and her shawl matched perfectly well with the period.” (Trad. da A.)

⁹⁸ *Ibid.*: “... but a cyclone was to come: a woman from Seville; born in 1958, with a haughty, excessive, temperamental dance. The drive and power of Manuela Carrasco, broke with everything. [...] The importance of

Aqui temos algumas pistas do que se espera de um bailarino de flamenco: um corpo vigoroso, forte, e chama-nos a atenção o uso do termo “braços redondos” usado para descrever Matilde Coral. Braços redondos ou roliços são relacionados a um aspecto extremamente feminino, de mulheres mais maduras e não exatamente jovens.

Na dança do ventre encontramos mais este ponto de convergência com a dança flamenca – a valorização de dançarinas mais velhas, mais experientes. Buonaventura cita o exemplo de uma dançarina a quem ela assistiu dançar⁹⁹ – em sua opinião, fantástica - mesmo não sendo jovem, nem magra. A dançarina utilizava seu peso e volume corporal para reforçar as qualidades terrenas da dança.

O culto ao corpo jovem que experienciamos nos dias de hoje é extremamente injusto para com muitos profissionais do mundo da dança. Presume-se que bailarinos e bailarinas devam aposentar-se por volta dos 40 anos. Casos como os de Margot Fonteyn¹⁰⁰ (1919-1991), ou da cubana Alicia Alonso (1921-), bailarinas clássicas que dançaram até depois dos 50 anos, são raros. Na dança moderna também encontramos outros exemplos, como Martha Graham, mas são exceções à regra. Presume-se que bailarinos devam aposentar-se muito antes que quaisquer outras categorias de trabalhadores.

Há autores que afirmam que tal prerrogativa é compreensível, como o jornalista e crítico de dança Walter Terry.¹⁰¹ Segundo o autor, o próprio corpo do dançarino é o produto de seu trabalho, e devido a dança exigir para sua execução corpos

her personality was made evident by the number of disciples she had and still has. The strenght of her feet, the vigor of her movements astonished the public; who, by a majority, appointed her master of the stages.” (Trad. da A.)

⁹⁹ In W. BUONAVENTURA, *op. cit.* pp. 169-170.

¹⁰⁰ Bailarina inglesa, cujo nome verdadeiro era Peggy Hookham, iniciou sua carreira aos 14 anos e dançou até por volta dos 57 anos. In <<http://www.geocities.com/Hollywood/Lot/8182/margot.html>> Acesso em 02 de Agosto de 2001.

¹⁰¹ TERRY, Walter. *Alicia and her Ballet Nacional de Cuba*. New York: Anchor Press/Doubleday, 1981.

fortes, flexíveis, ágeis, – características associadas à juventude – com o passar do tempo torna-se mais e mais difícil manter a forma e energia necessárias para a prática da dança. Assim, ainda segundo este autor, explica-se a tendência de tantos profissionais abandonarem o palco por volta dos 40 anos, ou a partir de tal idade, passarem a dedicar-se a outros estilos de dança, como a contemporânea.¹⁰²

Discordamos do autor em alguns de seus pontos de vista. Acreditamos que seja possível, sim, “manter a forma e energia necessárias” para o treinamento em dança, desde que o/a bailarino/a tenha em mente que é necessário uma transformação na maneira de trabalhar a técnica. Evidentemente, o corpo sofre transformações metabólicas ao longo dos anos, e não esperamos que uma bailarina de 40 anos dance como uma jovem de 20. Até porque a história de vida, as experiências adquiridas dessa bailarina vão acarretar, ou melhor, vão acrescentar diferenças em relação ao seu desempenho, vão trazer maturidade e vivências que vão contribuir para aprimorar sua atuação artística.

Questionamos a necessidade de se manter a todo custo um corpo de menina, como a técnica clássica valoriza. Por que bailarinas não podem se tornar mulheres? Por que não assumir as transformações, o processo de envelhecimento e amadurecimento do corpo e também do rosto? Margot Fonteyn, com mais de 50 anos, interpretou o papel de Princesa Aurora, no balé *A Bela Adormecida*, com sucesso aclamado pela crítica especializada.¹⁰³

Acreditamos que a ditadura da eterna juventude, propagada pelos *mass media* e fortemente introjetada pelos profissionais da dança é o principal fator de influência sobre estes, que acreditam que não podem, ou que não seja adequado continuar a dançar depois desta ou daquela idade. Ao longo de nossa trajetória como

¹⁰² *Ibid.*, p. 104.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 104.

artista, convivemos com muitos profissionais que decidiram encerrar suas carreiras artísticas muito antes do que realmente desejariam, afirmando que não suportariam a crítica daqueles que os consideravam “velhos” para a carreira.

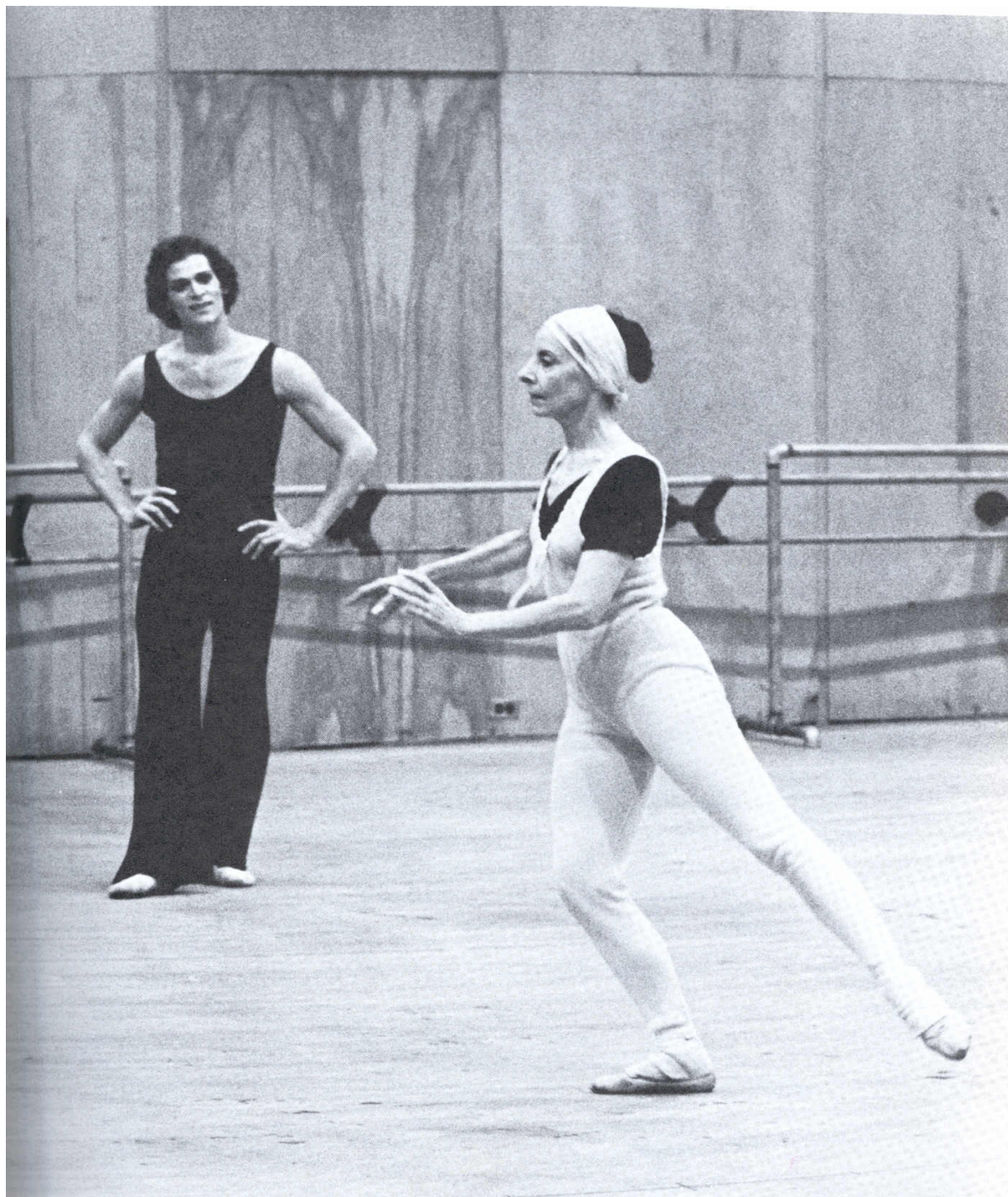


Fig. 10 – Alicia Alonso

O medo da discriminação (devido à idade ou por estar fora do que se considera padrão corporal para a dança) e a competição pelos melhores papéis são dois fatores que estimulam a auto-crítica excessiva e geram ansiedade e o desenvolvimento de padrões de comportamento neuróticos em relação ao próprio corpo.

*“A obsessão pela leveza faz com que a bailarina trave uma luta ferrenha contra seu próprio corpo. Seu [...] corpo termina por ser o grande entrave para que ela realize em cena as proposições do balé. Nessa luta a bailarina chega a cometer agressões absurdas contra si mesma.”*¹⁰⁴

Os relatos das trajetórias, primeiro como alunas e posteriormente, como intérpretes e coreógrafas, convergem para um ponto preciso: durante os anos de aprendizagem em dança, inicialmente, não havia a auto-crítica em relação aos próprios corpos. Herrmann afirma que essa crítica veio quando frequentou por algum tempo aulas de clássico, e o que a incomodava não era a forma corporal, mas a exigência para se atingir o padrão técnico.

“[No Trans-forma] não existia esse conflito [...] você não tinha um modelo. Isso eu acho muito importante. [...] você vai a uma escola de dança clássica, vê logo [...] um professor falando: ‘Eu quero que vocês sejam assim!’ Então esse modelo externo tira sua escuta interna.”

“Eu só comecei a ter essa noção de estética quando entrei para a dança clássica. Porque aí o erro passou a ter importância. Eu tenho de fazer certo, e o certo é minha perna subir, eu tenho de girar a pirueta, eu preciso sustentar a perna... [...] Mas eu sempre me achei péssima. Nossa, nessa época eu era toda desengonçada.”

Garcia e Drago, por sua vez, integraram grupos de dança clássica, nos quais a exigência era mais forte e Nepô vivenciou o mesmo ao integrar um grupo de jazz. Devido à exigência de professores e coreógrafos, elas afirmam que vivenciaram um

¹⁰⁴ VALIM JR. Acácio. O balé do belo (ou A Leveza Insuportável). In: CORDÁS, Táki (Org.). **Fome de Cão: quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia**. São Paulo: Maltese, 1993. p. 127-135.

período de profunda insatisfação com o próprio corpo e se tornaram, a partir de então, neuróticas em relação à comida e ao peso:

“Me exigiram magreza. Eu sou alta, sou alongada, eu nunca fui magérrima, o ballet clássico exige que você seja magérrimo. [...] Uma vez um coreógrafo nosso, da companhia, a gente foi tirar medida para fazer um vestido, para um espetáculo e ele falou para a costureira: “essa daí você faz não sei quantos centímetros a menos, porque se ela não entrar no vestido ela não vai dançar.” E daí eu fiz altos regimes pra poder entrar no vestido, e entrei! Mas aqueles regimes, sabe, de fruta, de só comer fruta o dia inteiro, eu fiquei com uma gastrite horrível, [...] eu vivia fazendo regime. E não emagrecia!... Emagrecia um pouco, porque fazia loucuras. Emagrecia, dançava, logo depois eu engordava tudo de novo. E agora que eu não tenho essa neura, meu corpo está bem, [...] e não preciso fazer regimes, ficar louca. Em clássico me exigiam isso, isso eu não gostava... (...) Mas eu me sentia gorda. E eu não era gorda. Eu tenho 1,64m, eu pesava 53 quilos e eles achavam que eu era gorda, eu tinha de pesar de 50 pra baixo.” (SIC)
(Lu Garcia)

Nepô afirma que o preconceito em relação a outras meninas que integravam o grupo de *jazz* que estavam acima do peso, ou que eram consideradas obesas era patente. Que estas sempre ficavam relegadas a um segundo plano, em aula, ou em apresentações. Ela relembra uma apresentação em que o coreógrafo ordenou que uma menina considerada “gordinha” ficasse sentada no chão, em uma pose por pelo menos três minutos, enquanto o resto do grupo dançava. E que outras meninas, também acima do peso, foram relegadas ao fundo do palco:

“... você via que não estimulavam muito essas pessoas mais gordas. Tinha aquela coisa do padrão de ser magra. [...] Até mesmo comigo! Eu acho que minha neurose com gordura começou nessa época, com 12 anos, que o professor descaradamente chegava e falava: ‘Essa barriguinha aí, vamos fazer uma dieta’, ‘murche a barriga e espreme a bunda’ - aquelas coisas bem radicais, bem erradas. [...] Eu sempre fui magra, desse tempo em diante eu comecei a engordar. E começava a ter paranóia com gordura, eu via fotos minhas e me achava gorda. Hoje em dia, olhando, eu acho um absurdo, como eu podia me achar gorda? Eu era magra demais! [...] Eu me sentia gorda, muita gorda”.

Em seu relato, Ana Carla Drago também afirma que os professores que teve exigiam um padrão corporal, e tal exigência foi tão bem introjetada que atualmente, ela se preocupa em manter a forma, não só por causa da dança:

“A cobrança mesmo era sempre da minha parte, não só por causa da dança! Mas eu acho que talvez isso aconteça por causa da dança. Essa cobrança de estar sempre em forma, sempre magra, porque cresci ouvindo que bailarina tinha que ser magra”.

👤 Quem falava?

Todos os professores que eu tive. E é lógico que agora eu quero manter a forma, mas não só por causa da dança – é porque eu me sinto mal, mesmo para botar uma roupa e sair na rua, para mim é ruim. E também porque eu acho que se você se dispõe a fazer uma coisa, você tem de manter uma certa forma. (...) Sempre tinha essa cobrança, é lógico [...] eu sempre achei que estava sobrando alguma coisa. Mesmo eu estando magra nessa época.”

Fica claro, então, para nós, neste ponto, a influência que o professor de dança exerce sobre seus alunos e alunas. Cabe considerar que é uma influência muito grande, essa sobre os corpos daqueles que estão sob nossa tutela. É impossível não relacionar tais considerações com o pensamento de Michel Foucault,¹⁰⁵ e as implicações que o poder que as pessoas investidas de autoridade (em nosso caso, os professores) detêm podem acarretar na formação do pensamento e da personalidade dos que estão sob tal comando. É lamentável que ainda existam profissionais capazes de submeter seus alunos a tais humilhações – como a relatada por Nepô – e exigências de maneira tão irresponsável, sem a mínima preocupação com as possíveis seqüelas que tal atitude pode trazer para a vida do indivíduo.

Outro exemplo marcante das conseqüências de tais atitudes pode ser verificado na auto-biografia da bailarina Gelsey Kirkland.¹⁰⁶ Aluna de George Balanchine, e por muitos anos, uma de suas bailarinas favoritas, Gelsey tornou-se tão obcecada com a idéia de se tornar uma “bailarina de Balanchine”, que colocou em risco

¹⁰⁵ FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. 125-152.

não só a própria saúde, como sua vida. Segundo a autora, Balanchine dava tanto valor à inanição, que chegava mesmo a sugerir a suas alunas que não comessem, porque ele precisava ver os ossos.¹⁰⁷ Para Balanchine, beleza era sinônimo de magreza e ausência de peso. O modelo por ele estabelecido tornou-se mais que mero modismo – tornou-se obsessão em muitos casos, levando muitas bailarinas ao uso abusivo de remédios anorexígenos,¹⁰⁸ e causando mesmo a morte de algumas delas.



Fig. 11 – Gelsey Kirkland e sua irmã, Johnna.

¹⁰⁶KIRKLAND, Gelsey, LAWRENCE, Greg. *Dançando em meu túmulo: uma autobiografia*. Tradução: Isabel Paquet de Araripe. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991.

¹⁰⁷*Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁸In GIM, K. The perfect ballet body. *Op. cit.* Ver também DUNNING, J. Pursuing perfection, dancing with death: eating disorders haunt ballerinas. In www.dancemagazine.com/dancelinks/articles/ Acesso em 22 de março de 1999.

*“As proporções ideais do Sr. B. requeriam um corpo quase esquelético acentuando as clavículas e o comprimento do pescoço. O resultado geral era a perda da feminilidade, com a cessação freqüente do ciclo menstrual devido à desnutrição e excessos físicos. Um par de seios ofensivos parecia ser o único atributo com o qual a bailarina podia afirmar a sua sexualidade.”*¹⁰⁹

Kirkland prossegue em sua crítica, afirmando que a estética de Balanchine foi propagada e imitada por professores e mestres de balé das companhias, e que dificilmente consegue espaço no mercado de trabalho americano quem não se encaixa no modelo. Ao longo de seu livro, Kirkland responsabiliza não somente Balanchine, mas também todo o sistema administrativo que rege o mundo da dança e a imprensa por criarem essa obsessão com a forma física, e que, no caso dela, a conduziu ao consumo de drogas como a cocaína.

Por outro lado, a figura do professor também pode ter influência extremamente positiva. Não é raro encontrarmos relatos de bailarinos, professores e coreógrafos que resolveram seguir carreira exatamente por incentivo do professor ou mestre. Nem é exagero afirmar que certos professores influenciaram o rumo da história da dança.

*“Mary Wigman tinha um contrato em suas mãos para um cargo de professora em uma das importantes escolas de Dalcroze em Berlim. No fim do verão, ela mostrou o contrato a Laban, que, sorrindo, a parabenizou por ter um emprego para toda a vida. Então, ele acrescentou, ‘Mas você é uma artista, você deveria estar dançando em um palco.’ Essas palavras a fizeram rasgar o contrato e dar nascimento à Ausdruckstanz alemã.”*¹¹⁰

Durante as primeiras décadas do século XX na Alemanha, as práticas corporais e esportivas tornaram-se uma febre, e o trabalho do húngaro Rudolf Laban

¹⁰⁹ In G. KIRKLAND & G. LAWRENCE, *op. cit.*, p. 55.

¹¹⁰ In W. SORELL, *op. cit.*, p. 370: “Mary Wigman had a contract in her hands for a teaching position in one of the important Dalcroze schools in Berlin. At the end of the summer she showed the contract to Laban, who smilingly congratulated her on having a good job for her lifetime. Then, he added, ‘But you are an artist, you should be dancing on a stage.’ These words made her tear up the contract and gave birth to the German Ausdruckstanz.” (Trad. da A.)

(1879-1958) desenvolveu-se neste contexto. Laban realizou um estudo dos movimentos humanos mais ordinários, como os realizados durante o trabalho. Desenvolveu também uma teoria acerca dos princípios básicos que regem os movimentos, desenvolvendo um sistema de notação conhecido como Labanotation, além de fundar várias escolas em algumas cidades européias (em Ascona, Suíça; em Berlim e Würzburg, na Alemanha; em Dartington Hall, Inglaterra) e criar danças para produções Dadaístas na Suíça. Também atuou em produções teatrais, apesar desses trabalhos serem pouco conhecidos atualmente.

Laban rejeitou os princípios que regem a dança clássica, pois acreditava que a dança produzida então estava muito distante da vida diária, e por achar também que a dança era muito restritiva – somente corpos especificamente treinados para tal, poderiam dançar. Em suas escolas, pessoas com ou sem treinamento anterior em dança eram aceitas, e aí reside sua importância para nosso estudo. De acordo com suas idéias, todos podem mover o corpo harmonicamente, por meio da dança.¹¹¹ Seu trabalho foi abrangente, e aumentou a importância da dança como forma educacional, terapêutica e recreativa.

Seus alunos mais famosos são os coreógrafos Mary Wigman e Kurt Joos. Renée Gumiel e Maria Duschenes, que posteriormente estabelecem-se e desenvolvem importante trabalho no Brasil, também estudaram em Dartington Hall.

A *Ausdruckstanz* ou dança expressionista, desenvolveu-se na Europa Central na década seguinte à Primeira Grande Guerra. Mary Wigman foi a dançarina e coreógrafa mais articulada deste movimento, e como muitos outros artistas do movimento expressionista alemão, seu trabalho tratou de temas apocalípticos, místicos,

¹¹¹AU, Susan.. *Ballet & Modern Dance*. London, UK: Thames and Hudson, 1988. P. 96.

demoníacos, espirituais - porém não só destes temas, alguns de seus trabalhos são extremamente líricos.¹¹²

A iminência de uma nova guerra e as crises econômicas e políticas que afetavam todo o continente serviam de pano de fundo para o espectro da morte, sempre presente na mentalidade dos europeus da época. Wigman catalizou esse sentimento geral e os conceitos de vida, morte, sacrifício, supranaturalidade encontraram expressão em suas danças, as quais mesmo em termos e temas mais “leves” eram sempre consideradas “pesadas”, pois que eram imbuídas dessa consciência da realidade premente.

O corpo mostrado por Wigman é considerado “feio” em suas formas e movimentos, pois ela acreditava que este era reflexo do espírito, era a manifestação visível do universo interior invisível. E como espelho da alma, o corpo refletia todos os seus aspectos, bons ou ruins, belos ou não. Assim, seu trabalho opunha-se aos cânones estéticos de então, tanto da dança clássica, quanto do trabalho dos pioneiros modernos:

*“O sentido de perversidade e animalidade que emanavam dos gestos em garra e do peso atado à terra do corpo da dançarina, eram certamente muito distantes da beleza imaterial do balé, da ênfase em harmonia da Duncan ou do glamour de St. Denis.”*¹¹³

Mary Wigman teve a ousadia de mostrar o lado escuro do ser humano, numa época em que imperava o conceito de beleza e harmonia. Ela, por sua vez, também desenvolve um trabalho na área de ensino de dança, abrindo escolas em Dresden (1920, posteriormente fechada pelos nazistas), Leipzig e Berlim (no lado ocidental, em 1945). Hanya Holm (1898-1992) – uma de suas alunas mais famosas – estabelece-se em New York em 1931,¹¹⁴ encarregada de abrir a Wigman School naquela

¹¹² *Ibid.*, p. 98. Ver também W. SORELL, *op. cit.*, p. 382.

¹¹³ In S. AU, *op. cit.*, p. 98: “*The sense of evil and animality that emanated from the grasping, clawlike gestures and the earthbound heaviness of the dancer’s body were very remote indeed from the contemporary ballet’s unsubstantial prettiness, Duncan’s emphasis upon harmony, or St. Denis’s glamour.*” (Trad. da A.)

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 100.

cidade. A gaúcha Chinita Ullman (1904-1977), pioneira no ensino da dança expressionista no Brasil, também estudou com Wigman, em Dresden.¹¹⁵

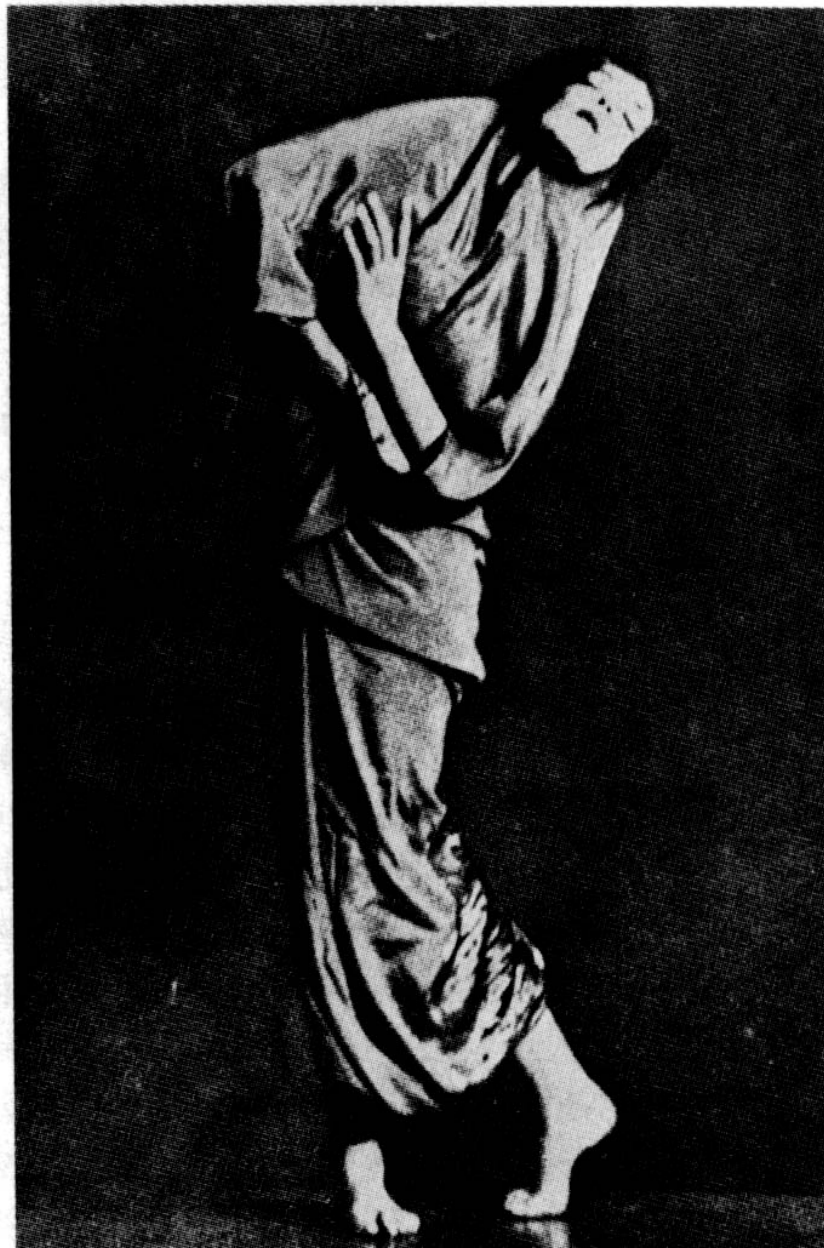


Fig. 12 – Mary Wigman

Laban e Mary Wigman, Mary Wigman e Chinita Ullman, Martha Graham e Merce Cunningham, Doris Humphrey e José Limón, George Balanchine e Gelsey

¹¹⁵ HERNÁNDEZ, Márcia . M. Strazzacappa. *Fondements et enseignement des techniques corporelles des artistes de la scène dans l' état de São Paulo (Brésil) au Xxème siècle*. Tese de Doutorado. Paris: L'Université Paris 8, 2000. p. 141.

Kirkland, Kurt Jooss e Pina Bausch, a história da dança está repleta de exemplos de bailarinos/as que, por influência de seus professores, decidiram seguir carreira profissional.

Nas histórias das profissionais entrevistadas, também há referências a professores e professoras que exerceram importante influência em suas decisões de se profissionalizarem: Dudude Herrmann refere-se a Marilene Martins (a quem ela chama de Nena), no grupo Trans-Forma, e mais tarde com Fred Romero: *“Eu tive um professor que foi um dos meus mestres - maravilhoso, o Fred Romero.”* Dudude atribui a Nena seu entusiasmo pela dança, e a visão de arte de sua professora influenciou a sua própria, anos mais tarde, trabalhando autonomamente. E que foi freqüentando aulas de Romero que a decisão de dedicar-se à dança moderna fortaleceu-se.

“Eu tive muita sorte de trabalhar com a Marilene Martins. Na época eu tinha 10 anos, e ela estava voltando de Salvador, foi a época do Klaus Vianna e da Angel, que eram daqui. Aí a Nena resolveu abrir uma escola [...] e os alunos que estavam lá viraram o Grupo Trans-Forma. [...] Primeiro se chamava Escola de Dança Marilene Martins, aí o Trans-Forma começou [...] e ela, a nena, é uma pessoa muito interessante, ela nunca olhou a dança como uma arte isolada.[...] Isso para mim foi maravilhoso, por que eu mantenho essa conexão. [...] Meus trabalhos de dança não são puros, são trabalhos de arte.”

Cínthia Nepô tem como uma de suas principais referências seu antigo professor de jazz, Paulo Roberto dos Santos:

“...e foi quando eu passei a achar que a dança pra mim não ia ser só um hobby. Foi por influência desse professor. Havia outras professoras, mas ele foi a influência mais forte.”

Lu Garcia fala da argentina La Mora, que ela conheceu no Brasil, freqüentando um dos cursos da professora em São Paulo. Por intermédio de Garcia, La Mora posteriormente vem a oferecer cursos na cidade de Campinas, e a relação professora-aluna transformou-se em amizade. Outra influência forte é o músico com quem trabalha:

“Eu fiz o curso dela e me apaixonei. Na verdade, ela e o Luciano (que é o guitarrista que trabalha comigo) foram os meus mestres. [...] Eu tenho meus mestres lá na Espanha, mas aqui no Brasil foram os dois. O Luciano até hoje é o meu professor.”

E Ana Carla Drago, por sua vez, declara que após anos de treinamento em dança clássica, imersa em conflitos relativos à técnica, já na universidade, encontrou uma professora cujos pensamentos foram de tal importância para ela, que determinaram uma mudança na maneira de se relacionar com técnica e corpo dentro da dança:

“A Ângela! A Ângela Nolf, porque ela conseguiu derrubar toda essa imagem negativa que eu tinha do clássico. [...] Foi ela quem me ensinou a dançar o clássico, a entender o que é o clássico, [...] quem me ensinou a trabalhar meu corpo – não só no clássico, em tudo. Ela me ensinou a entender.”

Aprende-se dança com palavras, movimentos, toques. É necessário que o/s professor/a fale, demonstre, faça as correções tocando o corpo de seu aluno. Tudo o que é dito ou silenciado, a maneira de se mostrar ou esconder o corpo, o toque com as mãos ou por meio de uma bengala (ou outro objeto qualquer); se esse toque é cuidadoso, respeitoso ou agressivo, o olhar, o tom de voz, tudo será registrado, consciente ou inconscientemente pelo aluno, alguns conceitos serão internalizados e futuramente emergirão, ditando as formas pelas quais esse indivíduo irá se relacionar com o próprio corpo e os das pessoas ao seu redor. Em todos os momentos, em todas as ações expressamos nossas idéias de corpo e as transmitimos a nossos/as alunos/as. Sempre expressaremos algum tipo de opinião, de posição em relação a essas questões, não há dúvida. É impossível ser imparcial, neutro nessa questão.

Porém, o que é possível e necessário é que o educador seja cuidadoso ao expressar suas idéias. E que esteja ciente das implicações ao fazê-lo. E quanto menor a faixa etária com a qual ele/a porventura esteja trabalhando, maior será sua responsabilidade em relação à formação da personalidade desse/a educando/a.

Acreditamos que seja possível emitir uma mensagem positiva, de apreciação do nosso próprio e do corpo do outro, atentando para não cairmos nas armadilhas do narcisismo exarcebado. Que é necessário demonstrar respeito e aceitação das diferenças, dizer que nos preocupamos com nossa saúde e qualidade de vida, ou invés de estética corporal ao nos referirmos à alimentação pela qual optamos, por exemplo. Que as mudanças que porventura ocorrerem no corpo devido ao treinamento são mudanças esperadas em decorrência do trabalho técnico, físico, enfim, que mudanças no corpo ocorrerão sempre, devido à passagem do tempo, hábitos alimentares, estilo de vida e vários outros fatores. E que tudo isso não impede que se faça uma dança poética, que se tenha prazer e satisfação em dançar.

Qual a opção de cada professor/a? Que corpo queremos construir/exibir? O que esperamos de nossos/as alunos/as? Um corpo “belo” como os gregos, ou um corpo que deve ser mantido sob rígido controle como os medievais, ou ainda um corpo irreal, de faz-de-conta dos contos de fadas românticos? O que sugerimos às meninas cada vez que entramos em sala de aula? Que elas se tornem mulheres maduras, confiantes, atuantes ou permaneçam meninas para sempre? O que sugerimos a eles/as – que “turbinem” seu corpos, que morram de fome, mas não aumentem o peso? E nós, professores/as, como apreciamos ou não nossos corpos, como nos relacionamos com ele, como queremos nossas práticas docentes - estamos sob influência de quais idéias? Desde quando e até quando viveremos sob essa ditadura do corpo perfeito?



Fig. 13 – Gelsey Kirkland e Ivan Nagy.

CAPÍTULO 2

CONTANDO ALGUMAS HISTÓRIAS...

•



Fig. 14 – Tony Seitz Petzhold, Salamanca do Jirau.

CAPÍTULO 2

CONTANDO ALGUMAS HISTÓRIAS...

Em capítulo precedente, citamos alguns fatos e personagens que ajudaram a construir a história da dança teatral no Ocidente. Gostaríamos de pontuar historicamente algumas das diversas visões de corpo consideradas adequadas para a prática da dança e aspectos relacionados a seu ensino.

O momento histórico que mais nos interessa é aquele em que surge a figura do mestre ou professor de dança nas cortes renascentistas francesas, pois que a partir daí é necessário estabelecer uma organização do espaço e tempo da dança, codificar passos e gestos, dar sentido cênico às apresentações e mesmo estabelecer uma hierarquia para os participantes dessas danças. Os códigos estritos de comportamento e etiqueta das cortes tornaram-se tão refinados e complexos que passaram a exigir um profissional que educasse os filhos dos nobres, quando não os próprios.

A fundação da Academia Real de Dança em 1661, na França, durante o reinado de Luís XIV, foi justificada em texto que reflete a influência do ideal grego, e justifica a prática como útil às atividades bélicas:

*“A arte da dança sempre foi reconhecida como uma das artes mais honestas e necessárias para formar o corpo e para lhe dar as primeiras e naturais disposições para todas as espécies de exercícios, entre os quais os das armas, sendo por conseguinte uma das mais vantajosas e úteis à nossa nobreza e às outras pessoas que têm a honra de nos servir, não só em tempo de guerra, mas também em tempo de paz, nos nossos ballets... Desejamos restabelecer a referida arte na sua perfeição e aumentá-la tanto quanto possível.”*¹¹⁶

¹¹⁶ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 66-67.

A dança era tão importante na educação dos gregos, que todo cidadão a tinha como disciplina obrigatória em sua formação. Desde a infância, preparava-se o corpo visando atingir o ideal estético: formas bem proporcionadas, com músculos bem definidos, como atesta a obra estatutuária de vários artistas, que resistiu ao tempo e chegou a nossos dias. Maribel Portinari¹¹⁷ cita Sócrates (c. 469-399 a.C.), Platão (c. 428-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.) como exemplos de pensadores que teriam expressado idéias favoráveis à dança como importante elemento artístico e educativo na formação dos cidadãos. A dança e os exercícios físicos teriam papel fundamental em despertar o gosto estético, cultivar a disciplina e preparar o físico e o intelecto. A educação completa consistiria em que o cidadão soubesse expressar-se artisticamente – dançando, cantando e tocando algum instrumento, além de ser versado em filosofia e política.

Até a época renascentista, a dança era considerada somente uma parte dos banquetes e dos entretenimentos da corte, ou, na melhor das hipóteses, era parte do que se chamava “diálogos sociais”, como define Sorell.¹¹⁸ Assim, certamente não havia uma exigência relativa à estética corporal de quem dançava. Naquela época, não se pensava a dança como forma de arte – seu potencial como expressão artística ainda não havia aflorado.

Esse processo de transformação e de adaptação das danças aos salões traz também a necessidade do surgimento da figura de um professor, ou mestre de dança, uma vez que a partir daí, não há mais o elemento da improvisação na sua execução:

*“A espontaneidade inicial é substituída assim por floreio nos passos, postura estudada, movimentação codificada. Esse processo determina a necessidade de mestres que vão começar a aparecer nas cortes renascentistas.”*¹¹⁹

A mudança na maneira como o corpo é visto e tratado nesses séculos de transição da Idade Média para o Renascimento, é importante para nosso estudo, visto

¹¹⁷ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 34.

¹¹⁸ In W. SORELL, *op. cit.*, p. 10.

que em tal mudança estabelecem-se muitos dos conceitos posteriormente valorizados no ensino da dança. Outro fator a ser considerado são as roupas usadas por séculos e séculos que ajudam não só a aquecer e indicar a classe social a que pertence determinado corpo. Ajuda também a escondê-lo. Sorell¹²⁰ afirma que a forma como as pessoas se vestem reflete a forma e a maneira de dançarem.

A Idade Média desenvolveu um estranho tipo de educação corporal. As pessoas aprendiam a vivenciar qualquer evento, grande ou pequeno, de forma intensa. Essa intensidade nas emoções devia-se ao fato de as pessoas viverem um período difícil, no qual a vida era curta – vivia-se no limiar da existência, o perigo da peste sempre muito próximo; os padres sempre pregando o dia do Juízo Final. Estava-se mais próximo da morte do que da vida. A efemeridade do corpo era mais do que sentida - era vista e vivida a todo momento. E essa extrema excitabilidade da alma medieval chegou até a Renascença, período em que o corpo humano volta a ser valorizado, glorificado e embelezado.

A excitabilidade do povo também explica em parte as manifestações da dançomania ou *dança macabra*, que duraram não só durante os anos da peste, mas foram recordados em muitas outras ocasiões posteriores à praga. Essas danças refletem o desespero de um povo apavorado com a proximidade da morte, com o convívio diário com dores físicas, com corpos doentes e desamparados. As pessoas dançavam de forma frenética, talvez mesmo para ressaltar a diferença entre seus corpos (pelo menos naquele momento mais saudáveis e ainda com vida) e os corpos enfermos.

Acresça-se a isto a influência que o clero exercia sobre as mentalidades. O medo da danação, do fogo do inferno, do castigo eterno, do fim do mundo, da visão de Deus castigando os homens através da Morte Negra, como era chamada a peste. Essa

¹¹⁹ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁰ In W. SORELL, *op. cit.*, p. 7.

sensações obviamente criaram a necessidade de uma válvula de escape corporal, uma maneira de escapar dessa pressão e desse enclausuramento mental. E é aí precisamente que a dança desempenha seu papel. O corpo considerado tão maligno e perverso é que liberou a mente, a *psiche*, enquanto se movia e dançava.

Essas pessoas conviviam com os conceitos e idéias de São Paulo, de que alma e corpo são coisas distintas, que devem estar separados. Viviam contrapondo os sentidos ao espírito. Com tal desprezo pelo corpo e suas funções, com toda a bondade humana designada à alma e todo mal relegado ao corpo, as pessoas não tinham como escapar do pecado e da penitência, do castigo ao corpo que advém do primeiro.

Santo Agostinho explicita bem esse dilema da dualidade corpo-espírito e de acordo com Sorell, este teria sido o preâmbulo para a condenação da dança pela Igreja.¹²¹

Renascença – O corpo resgatado

A dança ocidental e sua forma teatral tem suas origens nas cortes renascentistas italiana e francesa. Nelas foram estabelecidas as regras de comportamento social e os códigos corporais que se traduziram em danças de entretenimento para a nobreza que posteriormente originaram o *ballet*.

Mudam-se as características do espaço em torno dos homens – a pedra nas construções é substituída pelo mármore nos castelos, busca-se mais luz nos interiores, as cidades dinamizam-se. Os palácios exibem luxo, conforto, ostentação, luminosidade, pompa e circunstância em seus salões. Após longo período marcado por guerras, doenças, fome e morte, a população européia volta a crescer. No que isso afetou

¹²¹ *Ibid.*, p. 18.

as danças e a visão de corpo dos homens e mulheres da época? Como o racionalismo da mente é expresso no corpo?

A renovação cultural que ocorre nessa época influenciou diretamente na mentalidade vigente. Há um retorno intelectual ao ideal greco-romano. Novamente fala-se em harmonia entre corpo e espírito; a dança volta a fazer parte da educação da elite; com as idéias antropocêntricas, o Homem tem poder sobre seu destino.

A época renascentista também é caracterizada por grandes mecenas, visando fortalecer estruturas ideológicas: os burgueses (mercadores e banqueiros), para contestar as estruturas feudais vigentes e assegurar sua ascensão social; os soberanos, porque queriam atrair partidários para o Absolutismo, e para isso mantinham uma vida cortesã faustosa. Tal atitude fortalecia e prestigiava a Monarquia. E também os Papas revelaram-se grandes mecenas, igualmente visando promoção pessoal.¹²² Não importam os motivos, o fato é que esses patrocínios possibilitaram um enorme florescimento das artes de maneira geral, e no caso específico da dança - que adquire novo *status* - possibilitou o surgimento e desenvolvimento de idéias que viriam afetar o curso da história de sua técnica e ensino, por garantirem o sustento dos homens que podemos considerar os primeiros profissionais da área.

O complexo de uma corte renascentista exigia de quem a freqüentasse saber se comportar e dançar. A etiqueta e todo o cerimonial inerentes a ela eram pré-requisitos importantes entre os nobres. Nesse contexto, surgem os primeiros mestres de dança, para orientar e ensinar aos nobres os passos e suas combinações em novos modos.¹²³ A tarefa era essencialmente masculina, e Sorell destaca que, curiosamente, muitos judeus violinistas exercem a profissão. Porque judeus? Porque em seus guetos havia a *Tanzhaus*, lugar onde as pessoas se reuniam no Sabbath para dançarem –

¹²²AQUINO, Rubim Santos Leão de et al. *História das sociedades: das sociedades modernas às sociedades atuais*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988. p. 73.

¹²³ *Ibid.*, p. 36.

inicialmente, danças religiosas rituais e posteriormente, também danças recreativas. Os violinistas comandavam os movimentos (circulares e em linha) de uma multidão em um espaço - proporcionalmente ao número de pessoas - pequeno e apertado, e desse modo, estes homens eram convidados a trabalharem nas cortes, pois essas ocasiões eram consideradas um excelente treino para o futuro mestre de danças.

Dessa época, destacam-se os nomes de Domenico da Ferrara, Cesari Negri, Guglielmo Ebreo de Pesaro e Antonio Cornazano, tendo sido os dois últimos discípulos do primeiro.

Ferrara escreve *De Arte Saltandi et Choreas Ducendi* (“Sobre a Arte de dançar e dirigir coros”) o primeiro manual sobre dança, escrito entre os anos de 1435 e 1436.¹²⁴ Seu tratado especificava tópicos importantes, e sugeria que a dança deveria ter um estilo. Dentre esses fatores, podemos listar alguns: a maneira de dançar, a memória do movimento, a *aiere* ou elevação, movimento do corpo, o ritmo a ser seguido, a divisão do espaço.

Guglielmo de Pesaro e Antonio Cornazano também escrevem suas próprias obras discorrendo a respeito da dança. Pesaro define os conceitos do mestre e seu tratado viria a servir de referência para muitos de seus contemporâneos: *De prattica seu arte tripudii* (“Prática ou arte da dança”). Considerado bailarino ágil e músico habilidoso, Pesaro tinha acesso à corte dos Medici, em Florença, onde chega a compor duas danças para Lorenzo, o Magnífico (1449-1492). Em 1463, adota o nome Giovanni Ambrogio, para fugir do estigma que o apelido “Ebreo” (hebreu) trazia. Guglielmo/Giovanni é professor das crianças da família real em Nápoles, e na cidade de Urbino, figura entre as 500 pessoas que faziam parte da lista de pagamento do Duque Federigo da Montefeltro (1422-1482), mecenas famoso por seu amor às artes e letras.

¹²⁴ M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 58.

Em sua obra, Guglielmo Pesaro expressa sua preocupação acerca do código corporal a ser seguido pelos dançarinos. Em seus textos, há recomendações detalhadas sobre como as damas deviam se comportar ao dançarem – não olhar fixa ou orgulhosamente seus parceiros; manter os olhos abaixados, olhar para o chão, nunca esquecer de fazer reverências ao fim da dança “decentemente”. Ele já explicitava alguns princípios por ele considerados importantes para executar bem a arte de dançar, e nestes, observamos a preocupação em “unir” corpo e espírito – a arte não é tratada como própria apenas da carne.

Pesaro acreditava que a dança deve manter estreita relação com a música. Esta se baseava em quatro *voci principali*, ligadas aos quatro elementos: água, ar, terra e fogo. Adequadamente equilibradas, as quatro vozes musicais traziam ao ouvinte a harmonia. E assim também deveria ser a dança – executada com movimentos suaves e harmoniosos do corpo que traduzissem os mesmos sentimentos, ou seja, os movimentos espelhariam o estado do espírito.

Antonio Cornazano escreve *Libro sull'Arte del Danzare* (“Livro sobre a Arte de Dançar”) e faz distinção entre danças populares e danças aristocráticas ou de arte. Estas últimas, segundo ele, seriam compostas a partir de um enredo, e passa a denominá-las *balletto*, palavra originada do verbo *ballare* (saltar, dançar, bailar).¹²⁵

Cesari Negri, nascido em 1530 em Milão tem uma história parecida com as dos demais mestres de seu tempo: destaca-se como bailarino, apresenta-se diante de vários reis e nobres e ensina-os a dançarem. Funda uma escola, forma novos bailarinos e futuros mestres e escreve seu manual de regras,¹²⁶ no qual estabelece que a posição *en dehors*¹²⁷, assim como pés e pernas alongados são mais elegantes.

¹²⁵ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁷ Posição na qual pés e joelhos ficam virados para fora. É considerada posição básica, fundamental na dança clássica. N. da A.

Com o surgimento do profissional encarregado de colocar ordem nas sequências e movimentos de dança, esta perdeu grande parte de sua espontaneidade, na mesma proporção em que adquiriu disciplina, nobreza e elegância em sua execução e até mesmo pureza de propósitos. Os passos seguem uma estrutura de regras fixas subordinadas à música e ao desenho geométrico do espaço – reflexo do pensamento racional da época, e característica básica do balé clássico.

Marília V. Soares¹²⁸ afirma que a dança é a forma de arte mais distante da racionalidade: é instintiva e subjetiva. Segundo a autora, o balé clássico, entretanto, é a dança na sua forma mais racional, e os balés de corte refletirão bem tais condições, com seu apreço pelas formas e desenhos geométricos e sua dança metrificada.

Ensinar dança não era uma tarefa muito simples, segundo Pesaro. As pessoas costumavam dançar espontaneamente, com passos mais ou menos ditados pelo humor do momento. Porém, os professores já buscavam então, pela primeira vez, obter de seus alunos graça, elegância, precisão de movimentos, e a memorização de um determinado repertório de movimentos bem definidos.¹²⁹ Até então, as danças (apesar de conterem certo número de elementos da dança teatral) não eram encenadas em palcos, para uma platéia. Isso viria a acontecer logo, com o surgimento dos *trionfi* (triumfos) – predecessores do balé clássico. Nos triunfos a estética greco-romana é destacada, assim como o fausto e luxo. Há exposição de corpos, muitas vezes nus. Duravam vários dias e noites, e números de dança eram apresentados. Lourenço de Médicis, ou Lourenço, o Magnífico é quem lança a moda dessas festas que envolviam em sua elaboração a participação de vários artistas consagrados da época.¹³⁰ Os cortejos ganhavam as praças

¹²⁸SOARES, Marília Vieira. *Ballet ou Dança Moderna? São Paulo na década de 30*. São Paulo 1996. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, USP. pp. 7-8.

¹²⁹In W. SORELL, *op. cit.*, p. 42.

¹³⁰In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 57. – Segundo a autora, Leonardo da Vinci (1452-1519) idealizou o cenário de um desses *trionfi*, em Milão, para Ludovico Sforza.

e ruas das cidades e os patronos competiam entre si para ver quem assegurava a festa mais luxuosa.

Durante os séculos da Renascença, a dança não existe como arte autônoma – ainda está intimamente associada à música, teatro, pantomima e mímica. No final do período, a pantomima liga-se ao teatro e a dança elitiza-se;¹³¹ separa-se das manifestações populares.

Os mestres de dança renascentistas tinham como função principal ensinar aos nobres, mas por seus talentos e habilidades virtuosos, também podem ser considerados os bailarinos profissionais da época. Sua importância histórica e interesse para nosso estudo repousa no fato de suas publicações delimitarem as primeiras regras técnicas para a execução das danças. A partir dessas exigências, podemos inferir que tipo de corpo poderíamos considerar o ideal, naquele tempo, para executá-las:

1. Um corpo relativamente forte, para sustentar o peso das roupas e manter um porte considerado elegante;
2. Visto ser prerrogativa masculina a execução de saltos e passos rápidos, corpos masculinos ágeis e leves (possivelmente, magros), seriam bem-vindos entre os dançarinos;

E a partir da definição do *en-dehors* como base técnica e elemento também de beleza e elegância, estabelecem-se as prerrogativas para a futura seleção de bons bailarinos: o ângulo de abertura da articulação coxo-femoral.

Pós-Renascença – do Ballet Comique ao Rei-Sol

¹³¹ SOARES, Marília Vieira.. A sobrevivência do Ballet Romântico na URSS. *Revista Trilhas*, Campinas: IA/UNICAMP, v. 1, n.1, p. 31-39, jan./jul. 1988. p. 34.

Palco de muitas dessas guerras em nome de Deus e abalada economicamente por causa delas, é na França que surge a nova forma de arte que virá a se tornar o espetáculo de balé como o conhecemos. A corte francesa queria provar para o mundo que vivia em paz e que era rica, apesar de nem viver a primeira, nem ser a segunda. Catarina de Médicis patrocinou e Baldassarino de Belgioso, ou melhor, Bathasar de Beaujoyeux, coreografou o *Ballet Comique de la Reine*, encenado em 15 de outubro de 1581, no Palácio Petit Bourbon. Marco dos balés de corte, cujo ápice será atingido no reinado de Luís XIV, o *Ballet Comique* representa mais do que um grande evento que encheu os olhos de quem presenciou e esvaziou os cofres de quem pagou. O fato de se ter números de dança seguidos a uma produção teatral estabeleceu um padrão a ser seguido pelo próximo século.

O espetáculo foi encenado durante os festejos do casamento de Marguerite de Vaudemont, uma parente da rainha, e os intérpretes foram os próprios nobres,¹³² os mais próximos da família real. Bailarinos que pudéssemos chamar de profissionais, somente mestres de dança, como Beaujoyeux.

Os balés de corte foram encenados com grande sucesso entre os anos de 1581 (estréia do *Ballet Comique*) e 1681, quando a primeira bailarina profissional faz sua estréia nos palcos. Esses 100 anos viram uma mudança radical em relação ao público: anteriormente atuando como *performers*, a nobreza vai gradualmente mudando seu papel, passando a participar mais ativamente do patronato.¹³³ Pouco a pouco, vai se exigindo mais e mais destreza técnica de quem dança, e poucos nobres eram realmente bons bailarinos. Essa exigência técnica também vai determinar a aceitação de dançarinos pertencentes a classes sociais mais baixas.¹³⁴ A fundação de academias de música e dança confirma essa tendência geral ao profissionalismo, o que era de esperar em uma era que tão fortemente acreditava em um processo de racionalização do pensamento.

¹³² In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 62.

¹³³ In W. SORELL, *op. cit.*, p. 125.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 125.

O papel feminino também encontra espaço e se fortalece durante esse período. Com o surgimento das *commedia*, encenadas em tabladros ao ar livre, ou em mercados, elas voltam a ocupar a cena, atuando e dançando¹³⁵ - um avanço para a época se considerarmos o fato de que essas encenações aconteciam fora dos salões, onde ainda a figura feminina devia conservar o chamado decoro devido à classe a que pertencesse.

Luís XIV e as Academias – A dança se profissionaliza

Monarca que melhor representa a idéia do absolutismo europeu, Luís XIV também é símbolo de uma época em que a arte e cultura tiveram grande estímulo em seu desenvolvimento. O gosto pela elegância e refinamento dos modos, a ostentação da riqueza e luxo dos palácios eram características de uma corte que vivia de acordo com um código corporal complexo, super-elaborado e restrito, com uma etiqueta que em muito lembrava uma coreografia. Para cada ocasião, para cada cortesão havia regras e mais regras de comportamento a serem obedecidas, diariamente, especialmente na presença do rei. Qualquer falha poderia comprometer o prestígio e posição social do membro da corte em questão.¹³⁶

Luís XIV foi um rei apaixonado pelas danças. Recebeu aulas desde a infância (as chamadas danças de sociedade: pavanos, minuets e courantes), e sua educação artística e corporal incluía além de música, esgrima e equitação.¹³⁷ Sua aparição aos 14 anos como o Rei-Sol no *Ballet de la Nuit*, de Pierre Beauchamp torna-se símbolo do que viria a representar em seu reinado. Interessante notar que Luís XIV decide abandonar a cena aos 32 anos¹³⁸, por considerar-se gordo para a atividade, e por achar que era inadequado um rei exibir tal corpo dançando em público.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 134.

¹³⁷ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 66.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 69.

Durante esse período, a arte como profissão é regulamentada. Fundam-se instituições – as academias - a fim de promover espetáculos e cuidar da profissionalização dos artistas e mestres da época. A primeira instituição fundada foi a Académie Royale de la Danse, em 1661, o que reflete bem a paixão do rei por essa forma de expressão artística.

Outra instituição importante para o desenvolvimento das artes – música e dança, mais especificamente - foi a Academie Royale de Musique, futura Ópera de Paris, em 1669. De sua escola de dança, dirigida por Jean-Baptiste Lully a partir de 1672, despontam bailarinos e futuros mestres de grande importância. Lully contava com a proteção do monarca e a colaboração de Pierre Beauchamp (c.1639-c.1705), que viria a estabelecer regras para o ballet, que perduram até nossos dias, como as 5 posições de pés e braços. E ambos trabalham com a idéia de um espetáculo que gire em torno de um tema central, ao invés de apenas uma reunião de diversas danças.

Sorell¹³⁹ analisa a importância dessas academias, afirmando serem elas locais onde se armazenavam as informações acerca da arte e que serviam como base sólida para o estabelecimento de regras técnicas, assim como estabeleciam um padrão de qualidade a ser exigido daqueles que lá se formavam. Segundo o autor, os mestres de dança da Academie Royale de Danse, tinham duas funções básicas:

1. Supervisionar e instruir os aspirantes à função de professor de dança;
2. Manter vivo o conhecimento acerca das danças – tanto as já existentes quanto as novas.

¹³⁹ In W. SORELL, *op. cit.*, pp. 131-133.

Fato que atesta a importância das academias é a existência de (em 1660) duzentas escolas de dança em Paris.¹⁴⁰ O rei queria ser entretido e a Académie devia prover os bailarinos para seus *divertissements*.

Lully, diretor da academia de dança, foi um ditador do gosto e talento, e como tal determinava a direção que a arte deveria seguir, assim como estipulava os critérios para a seleção de bailarinos. Era organizador, detalhista, e buscava coerência com a idéia central. “*L’art, c’est moi.*” (“A arte sou eu”)¹⁴¹

Beauchamp, por sua vez, buscava perfeição técnica, por meio dos ideais clássicos: equilíbrio, proporção, clareza e enfatizava a importância do uso do *en-dehors*.

¹⁴² Era produto do seu tempo, tinha fé na matemática.

No ano em que Lully morre (1687), Beauchamp se aposenta. Começa uma fase não muito boa para a dança, cria-se um vácuo com a ausência de ambos da cena teatral. Há um longo intervalo antes que algo interessante volte a acontecer.¹⁴³ Esse vácuo é preenchido em parte pelos artistas da *commedia* italiana. Fazem muito sucesso na França e na Inglaterra e um dos motivos para isso é a grande facilidade em transformar idéias em gestos, o que encantava as platéias.¹⁴⁴ Mas a comédia vai aos poucos cedendo lugar ao sentimentalismo - um tipo de antídoto necessário, de reação a essa era tão forjada na razão. E do sentimentalismo passa-se ao super-emocionalismo e daí ao melodrama.¹⁴⁵ Tudo prenunciava o próximo movimento nas artes, o Romantismo.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 164. Parafraseando o rei, que afirmava “*L’état c’est moi*” (“O Estado sou eu”).

¹⁴² *Ibid.*, p. 164.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 165.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.166.

Por essa época surge também a primeira bailarina profissional: é Mademoiselle Lafontaine, que estréia em 1681 o ballet *Triomphe de l'Amour* (*Triunfo de Amor*), musicado por Lully.¹⁴⁶

Agora que a dança não é mais apenas diversão aristocrática, que é encenada em forma teatral, que conta com profissionais exclusivamente dedicados a ela, podemos observar diferenças significativas também em relação a seu ensino. Os mestres agora ensinam não somente aos nobres, mas a pessoas de ambos os sexos e de diferentes estratos sociais. E desses alunos e alunas é exigido rigor técnico, profissionalismo e postura condizente com a atividade. Os teatros do Palais Royal e do Petit Bourbon foram abertos ao público por ordem do rei. E Pierre Beauchamp é encarregado de preparar a primeira leva de bailarinos/as profissionais a se exibirem em um teatro: Marie Thérèse Subligny, Jean Balon, entre outros, e Louis Prévort, que viria a assumir o lugar de Beauchamp como coreógrafo do rei e da academia.

Com a profissionalização dos bailarinos, a figura feminina é beneficiada – em 1713 é criada uma companhia permanente, que incluía 10 dançarinos de cada sexo.¹⁴⁷ Havia diferença entre os salários, mas o primeiro passo fora dado. Uma dessas bailarinas foi Marie Thérèse Subligny – primeira-bailarina que é assim descrita por Portinari:

“... estatura média, cintura fininha, braços roliços, rosto de boneca, peruca cacheada com ornamento de plumas, saia tocando o chão e deixando entrever apenas a ponta do pé direito. Como era uso então, ela dançava com sapatos de salto, enfeitados por laçarote de gorgorão.”¹⁴⁸

Outra figura interessante para nosso estudo é o bailarino Jean Balon, contemporâneo de Subligny e seu *partner* em muitos *pas-de-deux* de sucesso. Devido a

¹⁴⁶ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.

sua incrível capacidade de elevação nos saltos, veio a ser referência e modelo, e o nome Balon tornou-se um termo técnico, que caracteriza os bailarinos elegantes.¹⁴⁹ A tendência era ser virtuoso. Músicos, atores e dançarinos do século XVIII deviam melhorar sua proficiência técnica para provarem a si mesmos. A busca pela melhoria técnica na época caracterizava-se pela busca da elevação, da sensação de distância do chão.¹⁵⁰ Jean Balon e Marie Camargo são os símbolos dessa busca.



Fig. 15 - Marie Thérèse Subligny

¹⁴⁹ In W. SORELL, *op. cit.*, p. 171.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 171.

Na época de Lully, o bailarino nobre se caracterizava pela graça de movimentos, por movimentos majestosos no plano horizontal. Reflexo do estilo de Luís XIV, do balé de corte, da *basse danse*. Posteriormente, os bailarinos começaram a conquista da gravidade. Lentamente, gradualmente. Podemos imaginar as dificuldades, visto as roupas da época pesarem muito. E a nossos olhos contemporâneos, os “progressos” adquiridos talvez não fossem considerados grandiosos. É dito que Camargo saltava e era rápida,¹⁵¹ mas certamente não podemos imaginá-la sob nossos padrões.

Mas foi um começo. E determinou uma mudança importante: a partir daí a nobreza e a *danse terre à terre* (passos no chão) não será o estilo mais valorizado. Começava aí a *danse haute* (dança vertical). É também um período marcado pela rivalidade entre as grandes estrelas.

Guerra das Estrelas I: Marie Sallé X Marie Camargo

A estabilidade política no reinado de Luís XIV era garantida pelas idéias iluministas – a razão é idolatrada e há ordem racional na natureza e filosofia. Em um mundo cheio de dissensões e coalizões políticas, a vida intelectual na França fervilhava. Havia uma disputa entre dois grupos de pensadores: os “Antigos” e os “Modernos”. Os primeiros acreditavam mais na supremacia dos antigos clássicos, os segundos os desafiavam. Na verdade, os classicistas valorizavam mais outros tempos e outros países. Os modernistas tomaram uma posição mais nacionalista. E tinham o suporte filosófico de René Descartes e sua teoria cartesiana. Essa guerra de palavras e conceitos criou um ambiente cultural que afetou todas as artes.

No começo do século, as mulheres aparecem nos palcos pela primeira vez; são atrizes e dançarinas legítimas que estudaram nas academias ou por seu talento

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 172.

incomum ganharam destaques nos palcos.¹⁵² Os salões, também presididos por mulheres, não ajudaram realmente as mulheres a alcançarem este *status*. Na verdade, o que ocorreu foi um desenvolvimento paralelo das duas coisas – dos salões e do sucesso das mulheres nos palcos. No início da Academia Real de Dança, havia um número maior de homens, que se inverteu ao longo dos anos, e na década de 1720, as bailarinas dominaram o cenário.

As palavras-chave relativas ao corpo da época eram *nobre e elegante*. Inclusive, e principalmente, na dança. E tal exigência era tão forte que os gestos e maneirismos que faziam parte das danças também integravam o cotidiano de homens e mulheres do século.¹⁵³ Para ser considerado elegante, tinha-se de ter o refinamento do gestual da dança. As roupas eram mais do que máscaras do corpo, eram figurinos teatrais. O vocabulário relativo ao corpo e ao comportamento era elegante: a etiqueta desempenhava papel importante; prova disto é que muitos manuais de etiqueta e comportamento social foram escritos por mestres de dança. E este código corporal extrapolou o ambiente dos bailes e salões, ganhando as ruas e o cotidiano das pessoas.

Era moda escrever cartas. Cartas e mais cartas. Uma febre, que coincidiu com a abertura dos correios e o uso de coches para entrega da correspondência. Escrever cartas tornou-se uma obsessão – tanto que livros, romances, ensaios, contos, tudo era escrito em forma de cartas.¹⁵⁴ O livro de Noverre é exemplo disso.

Jean Georges Noverre (1727-1810) publica em 1760 suas *Lettres sur la danse et sur les ballets* (*Cartas sobre a dança e os balés*), criticando a ausência de sentimento e expressão na dança.¹⁵⁵ Mas até Noverre admitia que a técnica havia alcançado um alto nível, admirável mesmo. E era isso que o perturbava: o amor pela

¹⁵² *Ibid.*, p. 152.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 156.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 160.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 148.

destreza técnica, a pretensão dos gestos isentos de sentido. Desejando fazer dançar a alma, Noverre estabelece novos postulados estéticos para o corpo. Quando Noverre publica suas cartas, já haviam se passado 100 anos da fundação da Académie, e a instituição – ao contrário de seus alunos – estava em má forma desde a metade do século. Daí suas críticas, apesar de haver defensores da instituição e seus métodos.

Noverre estimulava os bailarinos a tirarem aquelas perucas enormes que deformavam as proporções da cabeça em relação ao resto do corpo. E enfatizava que a ação não devia ser uma explosão de atividade, mas sim a arte de impressionar por movimentos, gestos e expressão facial significativos – os sentimentos dos bailarinos e coreógrafo deveriam chegar às mentes da platéia. Outra crítica importante de Noverre relaciona-se à publicação da *Encyclopédie*. Diderot a publicou e ninguém realmente capacitado para tal foi chamado para escrever sobre dança.¹⁵⁶ Orgulho ferido e vaidade são grandes estimulantes da criatividade, e sem dúvida Noverre começou a pensar em escrever seus pensamentos a partir daí. E publicou-os, felizmente.

A Dança como arte teve um começo confuso e lento; e desenvolveu-se em uma atmosfera de superficialidade brilhante. Enquanto o pensamento científico avançava seriamente e muitos dos produtos literários estavam em nível altíssimo, as artes cênicas ainda eram feitas para e dependiam das classes mais elevadas que apreciavam gestos grandes, heróicos e eloqüentes, e insistiam no refinamento a todo custo.

A oposição de idéias entre “Antigos e Modernos” é exemplificada no terreno da dança pela oposição de estilos entre Jean Philippe Rameau (1683-1764) e Jean-Baptiste Lully.¹⁵⁷ E cada qual, por sua vez, era representado por uma das duas bailarinas do momento.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 187.

¹⁵⁷ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 71.

Marie Sallé era identificada com Lully: Dançarina da escola nobre, da dança horizontal, a *basse danse*, representava o passado, a música solene que os Lulistas apreciavam. Marie Camargo, por sua vez, era a preferida dos Ramistas: nova música, dança vertical, *haute danse*, representava o futuro. Encurtou a saia para mostrar seu trabalho de pés. Porém, o que provavelmente mais encantou o público com La Camargo não foi a saia mais curta, e sim seu temperamento, seu magnetismo no palco – aquilo que hoje denominamos carisma. Voltaire escreveu que ela dançava como um homem.¹⁵⁸ Ele reconheceu a agressividade na técnica brilhante que ela mostrava – comparada a outras bailarinas – como um ponto de mutação na história da dança. Camargo desafiou a supremacia da dança masculina.

Sallé surpreendeu mais do que chocou o mundo da dança quando optou pela volta ao passado, aos clássicos, à simplicidade de expressar o interior, sem toda a parafernália do balé. Em *Pygmalion*, encenado em 1734, cada gesto e movimento foram motivados pela experiência interior, com simplicidade. Sallé coreografou muitas de suas danças, porque “ninguém mais poderia encontrar o caminho para a realização de sua alma”.¹⁵⁹ E isso foi acontecer em Londres, onde os teatros estavam mais abertos à razão e à experimentação, particularmente se o artista vinha da França.¹⁶⁰

A supremacia francesa se estende a praticamente todo o mundo conhecido da época: Dinamarca, Suécia, Rússia, Itália, Espanha (onde ocorre mistura de danças locais, como os *boleros* e *soleares* com o *ballet*), Estados Unidos, Portugal e mesmo no Brasil, onde o balé chega junto com a corte de D. João VI, em 1808. Portinari¹⁶¹ registra que o casamento de D. Pedro I foi celebrado com um balé alegórico do francês Louis Lacombe, em maio de 1818, no Rio de Janeiro.

¹⁵⁸ In SORELL, W., *op. cit.*, p. 176.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 176: “Sallé had to be her own choreographer, because no one else could have found the way to the realization of her ‘soul’.”

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 176.



Fig 16 – À esquerda, Marie Sallé. À direita, Marie Camargo.

Balés Românticos

O século XIX vem a ser o século da *prima ballerina assoluta*. Alguns fatores foram importantes no decorrer desse processo: o rápido progresso da Revolução Industrial, a introdução do novo figurino - o *tutu* - o uso das sapatilhas de ponta, a estética do movimento romântico, com a idealização da figura feminina, a imprensa e mesmo o público são alguns exemplos.

A iluminação a gás (primeiro nas ruas, depois nos teatros) foi uma inovação importante, que possibilitou a ampliação dos recursos cênicos. Os cenógrafos para o melodrama foram os primeiros a tirar vantagem das múltiplas possibilidades da novidade no palco.¹⁶² Podia-se obter imagens fantásticas, bem de acordo com o clima pretendido pelos românticos.

¹⁶¹ In PORTINARI, M., *op. cit.*, p. 77.

¹⁶² In W. SORELL, *op. cit.*, p. 239.

Eugène Lami desenhou o primeiro *tutu* para Marie Taglioni em *La Sylphide*.¹⁶³ O traje criava a sensação aérea de ser etéreo, seráfico – sensação ampliada pelo uso da sapatilha. Por volta de 1830 a imagem da *prima ballerina* estava estabelecida como a conhecemos: quase sem o chão, delicadamente equilibrada, ou esvoaçando pelo palco – uma criatura de outro mundo.

As primeiras sapatilhas de ponta usadas por bailarinas no início do século XIX eram um pouco mais do que sapatos recheados com algodão, e era difícil manter-se por mais que um segundo em uma pose nas pontas.¹⁶⁴ Se até então não havia a exigência de se ter um corpo magro pra dançar profissionalmente, o uso da ponta passa a estabelecer essa prerrogativa, por uma simples questão anatômica. Atualmente, a tecnologia possibilita a produção de sapatilhas mais fortes, mais resistentes, que trituram e deformam menos os dedos dos pés. Juntamente com o desenvolvimento das técnicas de treinamento corporal que fortalecem as estruturas anatômicas requeridas para tal, hoje em dia sustentar o peso do corpo nas pontas dos pés tornou-se tarefa mais fácil, ou melhor, menos difícil. Porém, mesmo todo o desenvolvimento e tecnologia não a tornou tarefa menos dolorosa.

O movimento romântico veio como reação ao racionalismo excessivo. A chamada “Era da Razão” teve como um de seus pilares o cartesianismo e os dualismos razão-emoção e mente-corpo. Como contraponto, surgiu um movimento que buscava valorizar exatamente a emoção e o predomínio do corpo e espírito. Ainda no século XVIII, o escritor alemão Johann Gottfried von Herder (1744-1803) já afirmava que o corpo é a expressão natural de vida e vigor, e que este, por si só era a definição primeira

¹⁶³ *Ibid.*, p. 240.

¹⁶⁴ PRESLAR, Janet Parker. A brief history of the pointe shoe. *Parkenet* [online] Disponível na Internet: <<http://parkenet.org/jp/ttp/ttp04.htm>> Acesso em 04 de fevereiro de 2001.

de beleza. O movimento é a anunciação da vida, e vida prenuncia movimento: “*Desta forma, e somente desta forma, a alma fala por intermédio do corpo.*”¹⁶⁵

O balé *La Sylphide*, encenado pela primeira vez em Paris em 1832, é considerado marco inicial do período em que predominaram os balés românticos. Marie Taglioni, coreografada por seu pai, Filippo, dançou o papel-título – uma criatura sobrenatural que se apaixona e é destruída por um homem mortal. A coreografia explorou o uso da ponta – Filippo queria enfatizar a leveza e a imaterialidade de sua filha, consideradas excepcionais.

Marie era a própria imagem da sílfide: magra, franzina,¹⁶⁶ delicada, sua imagem torna-se símbolo da bailarina romântica. Ela já havia estreado antes, em 1827, em outro balé também coreografado por Filippo (*Jeune Nymphe à la Cour de Terpsichore*) e desde então sua leveza invejava outras bailarinas, que procuravam imitá-la, mas o sucesso foi estabelecido definitivamente com o papel de sílfide.

La Sylphide inspirou muitas mudanças na estética dos balés a partir de então: mudanças nos temas, estilo, técnica e figurinos. A partir daí a predominância feminina na cena é total. O homem passa a ser seu *chevalier servant* (servo cavalheiro),¹⁶⁷ que destaca a leveza e imaterialidade da mulher e da bailarina.

O balé romântico fez do conceito de transitoriedade de todas as coisas seu ponto de partida. O balé teatralizou o sofrimento por amor, a agonia romântica. Tendência parecida ocorreu com a literatura, com especulações introspectivas e auto-

¹⁶⁵ In W. SORELL, *op. cit.*, p. 101: . “*In this way, he said, and in this way only the soul speaks through the body*” . (T. da A.)

¹⁶⁶ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 87.

revelações que conduziram à redação de diários, substituindo as cartas do século precedente.¹⁶⁸

A idealização da figura feminina pelo herói romântico traz à tona a atração pela *femme fatale* (mulher fatal), e a prontidão do homem em morrer por ela, como alguns realmente morreram, assim exaltando e glorificando o *status* da mulher com um halo macabro. É característico do Romantismo o uso do termo *femme fatale*.

E essa mulher ideal para os românticos – dândis e boêmios - poderia ser descrita como: pálida, frágil, doente, anêmica, as que moriam jovens. Eles tinham um fraco por esse tipo de mulher, e queriam protegê-las e patrociná-las. O exemplo máximo do tipo é Marguerite Gautier, a “Dama das Camélias”, de Alexandre Dumas. Era moda ser doente, era moda ter tuberculose, distúrbios menstruais ou anemia, e morrer disso, preferencialmente.¹⁶⁹ Nada mais romântico. Era *chic* exibir a tez pálida, visto que os românticos consideravam a palidez indicação de uma alma pura, capaz de oferecer amor de forma incondicional.

De *La Sylphide* a *Giselle*, e deste balé até *O Lago dos Cisnes* um longo caminho foi percorrido. Não somente em termos de anos, apesar de três gerações de românticos existirem entre um e outros. O papel da bailarina foi se transformando ao longo desse tempo - ela foi se tornando mais e mais “absoluta” até o fim do século.

A bailarina na mulher foi tão exaltada quanto a mulher na bailarina. A bailarina na mulher era o guia do romântico, em seu vôo para fora de si mesmo. A mulher na bailarina era endeusada por ele. O romântico do século XIX precisava de uma deusa, de uma mulher idealizada; de fato ele precisava de algo real, mas suficientemente

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 241.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 244.

distante de sua realidade diária para manter o sonho da espiritualidade pura e do ideal inalcançável.

Desde o advento do Cristianismo a mulher ideal tem sido espiritualizada e glorificada. Da imagem da madona ao ser platônico idealizado pelos cavaleiros e trovadores da Idade Média, a mulher finalmente foi levada ao reino etéreo do homem romântico, cuja alma e corpo atormentados poderiam ser gratificados pelo corpo dela.¹⁷⁰ Acima de tudo, e além de todo mistério carnal, ela é primeiro exaltada pela pureza de sua presença, pela beleza de seu espírito.

Na Idade Média, ela era o juiz dos tribunais do amor e musa dos trovadores e menestrelis. O homem a via como alguém que precisava de sua proteção, e a colocava em um pedestal. Como seu cavaleiro, ele a servia e lutava por ela. Dos trovadores aos muitos poetas contemporâneos, a mulher tem sido exaltada em êxtases verbais. Mas toda essa mitificação e ficção refletem a mentalidade romântica. O Romantismo sempre carregou consigo a semente da revolução. É impossível pensar que não houve repercussões sociais quando o homem colocou a mulher em um pedestal, e se deu o papel de protetor dela. A exploração da mulher em nome do progresso industrial foi a responsável pela palidez mórbida das jovens daquele tempo. E esse rosto pálido é que impelia os homens a estender sua mão e amor protetores a ela.

Pode-se dizer que, indiretamente, a bailarina contribuiu com o movimento de emancipação feminino. A bailarina mais associada à espiritualidade feminina e a tudo que fosse efêmero - Marie Taglioni - apareceu algumas vezes em cena em trajes marciais com atitudes militantes.¹⁷¹ Porém, como tradicionalmente era uma forma de arte obrigada a agradar, o balé nunca pôde ir tão longe quanto a literatura, por exemplo, em seu espírito militante.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 245-6.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 246.



Fig. 17 – Marie Taglioni, em La Sylphide.

Levou muito tempo para que a bailarina pudesse se igualar em termos de direitos aos homens nas artes cênicas. Mas no século XIX a bailarina reverteu o *status* da artista feminina.

Claro, longe das luzes do palco, havia a aura de mulheres que levavam uma vida não convencional para os padrões da época, e era impossível impedir que sua vida privada não se tornasse também pública, como sua carreira. Os mecenas da arte tiveram participação importante no processo, e muito freqüentemente, eram admiradores que estavam mais interessados no objeto de seus desejos, do que na artista, propriamente dita.

Houve exceções notáveis na história da dança, como Marie Sallé, que era conhecida e admirada por seus interesses intelectuais. Entre seus amigos estavam Voltaire, Noverre, e David Garrick.¹⁷² E, claro, havia as bailarinas que estimulavam a imagem de notoriedade. Por exemplo, a “divina” Émilie Bigottini, bailarina da Ópera de Paris, amiga de Talleyrand, Ministro do Exterior da França. Bigottini era espiã a serviço de Talleyrand, e juntos, salvaram o Congresso de Viena (1814-15) do fracasso. Um ano depois, Bigottini casou-se com um milionário em busca de proteção.¹⁷³

E lá estava **ela**, a mulher, pela graça de Deus e Terpsícore, uma imagem de sonho que em sua existência efêmera deve sempre ser reconhecida, mas nunca satisfeita. Ela foi manipulada pelos olhos dos sonhadores, pelos coreógrafos e críticos. Mas ainda havia um papel esperando por ela: o de artista criativa, na virada do século. Foi quando ela pôde quebrar o espelho de sua própria imagem de modo a alcançar uma nova liberdade artística.

¹⁷² *Ibid.*, p. 248.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 248.



Fig. 18 – Émilie Bigottini

Fanáticos por balé

Em março de 1842, Marie Taglioni voltava à França depois de uma bem-sucedida temporada em solo russo. Um baletômano russo, ofereceu um jantar de despedida em sua homenagem. O principal prato servido foram as sapatilhas de Taglioni cozidas e temperadas com um molho especial.¹⁷⁴ Ele comprara as sapatilhas por 200 rublos, uma fortuna para a época.

Salvatore Viganò e Maria Medina, sua esposa, dançaram em Viena em 1793, e o sucesso de ambos foi sensacional. Tanto que tornou-se moda fazer tudo “à lá Viganò”. Das roupas aos cabelos, de balas a charutos, tudo tinha seu nome. Quando Maria Medina ficou grávida, tornou-se moda as mulheres usarem uma barriga postiça.

Os exemplos acima referem-se a um grupo especial de admiradores da arte da dança, os baletômanos – pessoas possuídas por um louco amor pela dança, particularmente pelo balé. Tais pessoas existiram em todos os países onde o balé floresceu. Mas a baletomania como um conjunto especial de fanáticos foi mais representativo na Rússia, segundo Sorell,¹⁷⁵ que os classifica como um tipo de admiradores especiais, fruto da era romântica. Neste ponto é difícil dizer se o baletômano amava o balé porque estava apaixonado pela imagem da bailarina, ou se a aparência física da bailarina o levou às potencialidades artísticas do balé. Mas a inquestionável corporeidade da dança e suas qualidades eróticas não podem ser ignoradas nesse quadro.

Sua influência foi tão forte que por algum tempo, os baletômanos até mesmo participavam da seleção das bailarinas para os papéis dos balés a serem encenados. Quais os critérios? Um só: o corpo, como mostra esse texto, escrito por

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 211.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 213.

Vladimir Telyakovsky – último diretor do Teatro Imperial Russo antes da Revolução Bolchevique - publicado em 1924:

*“Os baletômanos mais influentes e notáveis gozavam de privilégios especiais nas noites de espetáculo... Durante cada entreato eles se reuniam no escritório do chefe de polícia do teatro... discutindo animadamente os acontecimentos do balé... A conversa começaria com a análise das funcionárias femininas ... Novas bailarinas eram tratadas com atenção especial... Quando uma aparecia no palco, os baletômanos analisavam em detalhes suas pernas e pés (pelo tamanho e forma), ombros, cintura, a figura inteira, seu rosto, sorriso, a maneira de erguer os braços, de equilibrar-se ao terminar um passo, auto-controle, confiança. Em resumo, tudo era analisado, avaliado em cada detalhe, e um registro oral era feito, baseado no qual a carreira posterior da debutante era decidida. Marius Petipa sempre manteve relações amigáveis com os baletômanos... Os favoritos entravam na sala de ensaios com Petipa, sentavam-se próximos às paredes espelhadas, e de comum acordo com ele selecionavam as bailarinas pra um determinado balé. Pode-se imaginar que motivos guiavam a seleção desta ou daquela garota... Os baletômanos, firmemente aliados a Petipa e à imprensa, tornavam qualquer protesto impossível ...”*¹⁷⁶

A partir de 1880, os baletômanos passam a formar um grupo com força política, extremamente conservadores em suas opiniões acerca da política e arte.¹⁷⁷ Agiam como se fossem os donos do balé, e impediam quaisquer mudanças que pudessem afetar seu *status*, opunham-se a reformas artísticas ou até mesmo mudanças no repertório, por exemplo, ou substituições nas variações conhecidas e apreciadas.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 215-6: “The most influential and outstanding balletomanes enjoyed special privileges on performing nights. ...During each intermission they congregated in the study of the chief of the theater police... animatedly discussing ballet events. ... The conversation would begin with an analysis of the female personnel. ...New dancers were treated with special attention. ... When one appeared on the stage, the balletomanes analyzed in detail her legs and feet (for size and form), shoulders, waist, her whole figure, her face, smile, manner of holding her arms, balance at the end of a pas, self-control, confidence. In short, everything was analyzed, evaluated in detail, and an oral record was made, on the basis of which the further career of the debutant was decided. Marius Petipa had always been on friendly terms with balletomanes. ... The favorites, entering the rehearsal hall with Petipa, sat down by the mirrored walls, and in agreement with him selected the dancers for a particular ballet. One can imagine what motives guided the selection of this or that girl. ... The balletomanes, firmly allied with Petipa and the press, made any protest whatsoever impossible ...” (Trad. da A.)

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 216.



Fig. 19 – Maria Medina

Assim, fomentando a competição entre as dançarinas, elegendo esta ou aquela a musa do momento, alimentando a obsessão pela beleza, pela perfeição de linhas, esses homens acabaram por acarretar a definição do padrão a ser seguido por todas as que quisessem seguir carreira. Padrão que vai se fortalecer definitivamente com George Balanchine, na metade do século XX – a da bailarina magra, de linhas elegantes e definidas, leve, frágil, delicada.

Podemos resumir o espírito que reinava no período fazendo uma breve comparação entre Classicismo e Romantismo. Enquanto o primeiro refletia o amor pela

forma – pela forma que o corpo pode produzir e exhibir - o Romantismo traduzia o amor pelo conteúdo. Conteúdo que pudesse ser mostrado através da forma do corpo. A partir de então, mais que ser forte e sustentar o peso da bailarina nas pontas, o corpo deve ser agradável aos olhos por suas formas e também deve ser capaz de expressar sentimentos dramáticos, ou seja, tem de possuir “conteúdo”.

Guerra das Estrelas II: Taglioni X Essler

A austríaca Fanny Elssler estreia em Paris em 1834, e desde o começo de sua carreira, o objetivo era rivalizar com a Taglioni. Com uma movimentação rápida e vigorosa, rapidamente tornou-se famosa, e assim como anteriormente aconteceu com Marie Sallé e Marie Camargo, formaram-se duas facções de admiradores. Gautier foi o responsável pelos epítetos de “dançarina pagã” para Elssler e “dançarina cristã” para Taglioni, cuja movimentação era considerada lírica e suave.¹⁷⁸

Elssler popularizou o que se chama “dança a caráter” – danças de cunho regional, nacionalistas (outro aspecto valorizado pelos românticos), calcadas no folclore de cada país. Obteve sucesso com danças espanholas (*Cachucha*, do balé *Le Diable Boiteux*, de Jean Coralli, em 1836, é seu solo mais famoso), russas, húngaras e polonesas. É interessante observar que ela dizia¹⁷⁹ que essas danças combinavam com seu corpo e temperamento, com a “dançarina pagã” que ela era. A competição entre as duas estrelas durou até 1838,¹⁸⁰ quando Taglioni vai para São Petersburgo. Dois anos depois, Elssler segue para os Estados Unidos.

Outras estrelas do período são Carlota Grisi, Fanny Cerrito e Lucile Grahn. Junto com Marie Taglioni, elas dançam em 1845 o *Pas-de-Quatre*.

¹⁷⁸ In M. PORTINARI, *op. cit.*, pp. 89-90.

¹⁷⁹ In W. SORELL, *op. cit.*, p. 255.

¹⁸⁰ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 90.



Fig. 20 – À esquerda, Marie Taglioni, à direita, Fanny Elssler.



Fig. 21. Carlota Grisi à esquerda, Fanny Cerrito, à direita.

Carlota Grisi, napolitana nascida em Visinada em 1819 teve o balé *Giselle* escrito especialmente para ela e para consolidar sua posição estelar. Gautier escreveu o libreto inspirado nela, e os duetos e solos dela foram coreografados por seu marido, Jules Perrot. Porém, no libreto original, consta somente o nome de Jean Coralli. O nome de Perrot só passa a figurar como co-autor décadas mais tarde.

Giselle é o balé que marca o apogeu do balé romântico, tendo em seu enredo todos os elementos característicos do estilo. Consagra também definitivamente o uso da sapatilha de ponta por todas as integrantes do corpo de baile – antes usada somente pelas solistas.¹⁸¹

A liderança russa

Até 1870, a primazia no balé pertence aos franceses. A partir daí, começa um período de decadência,¹⁸² e os russos passam a dominar o cenário da dança teatral. Marius Petipa (1819-1910), francês que erradica-se na Rússia, torna-se o coreógrafo e diretor do Balé Imperial Russo. Sob seu comando, o modelo romântico toma a forma de longos espetáculos. Seus trabalhos mais conhecidos são *A Bela Adormecida* e *O Lago dos Cisnes* (co-coreografado por Lev Ivanov), ambos com música de Peter Ilich Tchaikovsky. O modelo romântico vitorioso vai persistir na dança por muitos anos ainda, quando as outras artes já partiam para novos caminhos de expressão.

O estilo russo que se instaura então absorve o melhor da influência externa, e adiciona elementos da cultura e identidade locais. O resultado foi uma mistura interessante: o que a técnica francesa tinha de melhor, o virtuosismo dos italianos e o temperamento russo. Vigor, força e exuberância física; temas do folclore nacional e uma

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 90-4.

¹⁸² *Ibid.*, p. 96.

estética luxuosa patrocinada pelos tsares também foram acrescentados, e essa fusão de elementos passa a caracterizar o balé russo.

Em termos pedagógicos, também ocorre essa aglutinação de tendências, visando trazer para os corpos russos aprimoramento técnico. Agripina Vaganova publica em 1934 “*Fundamentos da dança clássica*”,¹⁸³ obra que compila a codificação da técnica e o modelo pedagógico utilizado por várias gerações de professores, mestres e coreógrafos, muitos deles estrangeiros.

A partir do período de liderança de Petipa, com a colaboração de Ivanov, os dançarinos voltam a ganhar destaque, com bons solos sendo coreografados para eles. A bailarina ainda é figura de proa nos balés, mas os homens não são mais apenas seus *porteurs* (carregadores).

No início do século XX, Michel Fokine (1880-1942) propõe à direção dos Teatros Imperiais mudanças na forma de elaborar e apresentar os espetáculos, sem sucesso. Já então, Fokine buscava integrar elementos cênicos (música, cenários, figurinos), tema e coreografia. Suas idéias coincidiam com as de Serge Diaghilev (1872-1919), com quem iria trabalhar pelos próximos anos. Fokine estabelece cinco princípios para seu trabalho¹⁸⁴ e dentre eles, questionava o uso do corpo na estética tradicional, que enfatizava e valorizava o uso das extremidades - principalmente pernas. Fokine queria um corpo inteiro, expressando-se com todas as partes, em sua totalidade.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 114. Publicado pelo *Times* de Londres, em 1914.



Fig. 22 – Vaslav Nijinsky e Tamara Karsavina, em O Espectro da Rosa.

Diaghilev, por sua vez, foi uma figura que, apesar de não ter qualquer formação em dança, causou tremendo impacto com seus Ballets Russes e determinou mudanças e inovações importantes em termos de estética, criação de repertório, e utilização musical em suas produções. Também foi responsável pelo lançamento de coreógrafos e dançarinos que, mesmo após a desintegração da companhia, por ocasião de sua morte, continuariam suas carreiras divulgando suas idéias e exercendo influência no curso da história do balé ocidental: além do já citado Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova, Nina Verchinina, Igor Schwezoff, Tatiana Leskova (os três últimos posteriormente decidem fixar residência no Brasil), Bronislava Nijinska (única mulher a coreografar para a companhia), George Balanchine, Tamara Karsavina, Serge Lifar, Ida Rubinstein.

Os Ballets Russes de Sergei Diaghilev não inovaram em termos de padrão corporal – pelo contrário, “aprimoraram” o modelo já existente, já que agora passa-se a se valorizar qualidades tais como força e velocidade. Outro importante fator, que não pode deixar de ser citado – a dança masculina recupera prestígio com os russos. A virilidade dos bailarinos imprime sua marca e influencia o resto do mundo.

É interessante observar que enquanto Nijinsky não se encaixava na descrição do corpo perfeito para o dançarino da época, Pavlova, por sua vez, era considerada o tipo ideal de bailarina:

“... seu físico não correspondia ao padrão físico do danseur noble. Era de estatura mediana, tinha pernas curtas com musculatura saliente em excesso, pescoço forte, cabelo liso, olhos ligeiramente repuxados, nariz grosso.”¹⁸⁵

Isadora Duncan relata em suas memórias seu encontro com Pavlova, sua profunda admiração pela artista, quando a vê em cena dançando *Giselle*, e, apesar das

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 124.

críticas em relação à dança clássica, rende-se à sua atuação artística. Duncan descreve a sessão de ensaios de Pavlova, dirigida por Petipa, a que foi assistir:

“Durante três horas permaneci sentada, no auge do espanto, diante das proezas extraordinárias de Pavlova, que parecia possuir um corpo de aço. Seu belo rosto tinha os traços severos de um mártir.” ¹⁸⁶



Fig. 23 - Anna Pavlova, em Giselle.

¹⁸⁶ In I. DUNCAN, *op. cit.*, p. 135.

Século XX – Maravilhoso mundo novo

O final do século XIX marca um ponto de mutação importante na história do mundo: o desenvolvimento tecnológico e a velocidade dessas mudanças alcançavam níveis inimagináveis até então. Falava-se que as máquinas tomariam o lugar de Deus e dariam ao homem um poder, que mais cedo ou mais tarde, se viraria contra ele. A última década do século testemunhou o surgimento de invenções as mais incríveis: os primeiros modelos de carros, futuros aviões, energia elétrica, o envio de ondas eletromagnéticas pelo ar, a possibilidade de reproduzir imagens - tudo parecia preparado para o rádio, filme e televisão. Elementos radioativos, raios-X, Freud e Einstein publicando seus primeiros artigos – tantas e tão variadas novidades que revolucionaram nossa existência, assim como recondicionaram o impulso e o processo criativo de muitos artistas.

Reorientando os sentidos, reconstruindo um mundo visual de imaginação e faz-de-conta, esses artistas devem ter sido imbuídos de grande audácia e convicção para irem contra os princípios estéticos estabelecidos então. Adolf Loos e Frank Lloyd Wright na arquitetura, Picasso e Gauguin na pintura, Isadora Duncan, Loïe Fuller e Ruth St. Denis na dança, são alguns exemplos.

A inspiração vem do Oriente ou das colônias africanas: Gauguin no Taiti, Picasso no Congo, St. Denis no Egito, Duncan na Grécia, locais e tempos distantes para construir a arte do futuro, a identidade do presente. O século que estava por vir possibilitava todas as variedades de iconoclasta no artista. Para um novo tempo, propunha-se um novo homem, uma nova arte, uma nova dança e – por que não? Um novo corpo.

Os que não viajavam para essas terras distantes e exóticas, obtinham informações e inspiração na Europa e América, por meio das grandes feiras mundiais - organizadas a partir da metade do século XIX, tanto para exibir as novidades

tecnológicas da época, assim como para mostrar diferentes facetas da cultura mundial. Assim, por exemplo, a dança do ventre tornou-se conhecida do grande público no Ocidente. Do ponto de vista do público, os entretenimentos oferecidos por países “exóticos” eram as atrações mais interessantes dessas exposições. Segundo Buonaventura¹⁸⁷, a primeira bailarina a vir para o Ocidente e ficar famosa na Europa por essa época foi a egípcia Kutchuk Hanem.



Fig. 24 – Dançarinas de dança do ventre, c. 1900.

Porém, as danças de origem oriental, especificamente as danças árabes já eram conhecidas anteriormente. A dança disseminou-se devido a vários fatores, tais

¹⁸⁷ In W. BUONAVENTURA, *op. cit.*, p. 18.

como as migrações ciganas, as mulheres que viajavam com os exércitos árabes invasores, e mesmo por meio do exército romano. Buonaventura aponta para o fato de haver registro de dançarinas organizadas em companhias, tanto no Egito como em outros países do Oriente, por volta do final do primeiro século d.C.¹⁸⁸

Durante a ocupação francesa no Egito, sob Napoleão, as dançarinas de origem cigana chamadas *ghawazee*, costumavam entreter os soldados de várias formas, além da dança. Os generais de Napoleão culpavam as *ghawazee* por não deixarem os soldados descansarem, e ordenaram que fossem punidas, caso fossem encontradas rondando as barracas. De acordo com o escritor francês Auriant,¹⁸⁹ as dançarinas não obedeceram e como resultado, 400 delas foram aprisionadas e decapitadas. Os corpos acéfalos foram jogados no rio Nilo. Menos bárbaro, porém mais eficiente em mantê-las à distância, foi o decreto que as expulsou do Cairo em 1834.

De acordo com Rosina-Fawzia Al Rawi,¹⁹⁰ as dançarinas que se apresentavam em público eram, em grande maioria, mulheres pobres que ganhavam seu sustento e de suas famílias por meio da dança, e que não raro, tais mulheres também eram prostitutas. As mais pobres dançavam ao ar livre, em mercados, e as que tivessem mais sorte eram contratadas por famílias ricas, e se apresentavam nessas casas, o que lhes garantia um *status* melhor:

“Assim muitas dançarinas públicas passaram a ser consideradas prostitutas, e sua dança menos como uma arte do que um meio para a dançarina melhorar sua condição social. [...] A fama de uma dançarina profissional dependia do status social da audiência. Aquelas que dançavam para uma elite opulenta eram respeitadas e freqüentemente prósperas elas mesmas. Situação muito diferente daquelas que tinham de misturar dança e prostituição para ganhar a vida. Essas viviam na maior parte das vezes à margem da sociedade e

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸⁹ Citado por W. BUONAVENTURA, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹⁰ AL-RAWI, Rosina-Fawzia B. *Grandmother's secrets: the ancient rituals and healing power of belly dancing*. New York, USA: Interlink Books, 1999. Pp. 43-44.

somente se casavam dentro da própria tribo. Elas freqüentemente alimentavam e sustentavam sua família inteira.” ¹⁹¹



Fig. 25 – Dançarina egípcia de tribo cigana, c. 1860.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.43: “So most public dancers came to be regarded as prostitutes, and their dance less as an art than a means for the dancer to improve her material station. [...] The fame of a professional dancer depended on the social status of her audience. Those who danced for a wealthy elite were respected and often quite well-off themselves. It was quite different from those who had to mix dancing and prostitution to earn a living. They lived mostly on the margins of society and only marry within their own tribe. They often fed and supported their whole family.” (Trad. da A.)

Uma dessas tribos era a Ouled Nail,¹⁹² cujas tradições seculares incluem a transmissão das danças de mãe para filha e a obrigação de toda menina, ao completar 12 anos, deixar a casa dos pais e viver durante certo tempo dessa mistura de prostituição e exibição das danças:

*“Uma vez que elas haviam acumulado dinheiro suficiente, retornavam às suas tribos, casavam-se e ensinavam suas filhas a dançar. Não é de admirar que em tais tribos o nascimento de uma filha fosse motivo de grande comemoração, desde que seria a garota quem traria prosperidade para a família.”*¹⁹³



Fig. 26 – Dançarina de Ouled Nail.

¹⁹² Ouled Nail é uma tribo que vive no deserto do Sahara. As meninas da tribo aprendem a dançar desde a infância, e depois que se casam, ensinam as danças às suas filhas, mantendo a tradição de seu povo. A autora esclarece que o termo Ouled Nail foi usado indistintamente, por muitos anos, pelos europeus para definir qualquer tipo de dançarina do mundo árabe. In W. BUONAVENTURA, *op. cit.*, p. 94.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 44-45: “Once they gathered enough money, they would return to their tribe, marry, and teach their daughters to dance. No wonder in those tribes the birth of a daughter was cause for great celebration, since it was the girl who brought prosperity to the family.” (Trad. da A.)

As primeiras propostas

Em sua análise sobre as origens e desenvolvimento da dança pós-moderna,¹⁹⁴ Sally Banes¹⁹⁵ aponta a americana Loïe Fuller (1862-1928), como a primeira artista a lançar bases para o desenvolvimento do que passou a ser denominado dança moderna.

Experimentar era uma das palavras-chave para a última década do século XIX. Loïe Fuller e Isadora Duncan (1878-1927) experimentaram – uma com eletricidade, outra com a expressão de sua alma. Enquanto isso, a história do balé continuava seu caminho na Rússia sob o comando de Petipa e Ivanov. *A Bela Adormecida*, *O Quebra-nozes* e *O Lago dos Cisnes* asseguravam o sucesso do balé nos grandes teatros imperiais.

Loïe Fuller estava no auge de sua carreira quando Marie e Pierre Curie descobriram o elemento químico *radium* em 1898. Fuller escreveu a eles, obteve a tecnologia para usar o elemento em uma de suas coreografias e a dedicou aos dois cientistas.¹⁹⁶ A história exemplifica o espírito da dança de Fuller. Ela foi uma artista que sempre se preocupou em pesquisar e acompanhar as novidades científicas e tecnológicas de seu tempo. Manipulando luz e tecidos conseguia os efeitos pretendidos. O movimento destinava-se a obter tais efeitos de ilusão ótica, e, juntamente com a luz, transformava o corpo em uma borboleta, orquídea ou em nuvens.

Consideramos que o corpo na dança de Loïe Fuller tinha importância secundária – visto estar sempre envolto em metros e metros de tecidos drapeados e

¹⁹⁴ O termo *pós-moderno* aqui se refere aos diversos estilos e técnicas de dança desenvolvidas a partir do final da década de 50, ao longo das décadas de 60 e 70 até início dos anos 80 – quando o termo “nova dança” passa a integrar o vocabulário dos historiadores da área. N. da A.

¹⁹⁵ BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press, 1987. p. 1.

¹⁹⁶ In W. SORELL, *op. cit.*, p. 304.

esvoaçantes, deformado pelas estruturas internas que aumentavam a extensão dos braços, e disfarçado pelos efeitos da iluminação em cena. Sua obsessão em criar uma dança de efeitos cênico-visuais, a torna, a nossa ver, uma das mais importantes pioneiras que estabeleceu novos conceitos em *design* para palco. Nesse contexto, podemos traçar pontos em comum com o trabalho posterior da Bauhaus e do coreógrafo Alwin Nikolais. Ela acreditava que a impressão imagética do movimento era mais importante que a expressão da individualidade, da técnica, da forma do corpo ou das emoções do bailarino:



Fig. 27 – Loie Fuller.

*“... Fuller evitava a projeção da emoção, ou personalidade do artista, técnica de dança virtuosa, e até a apreciação da beleza física do bailarino.”*¹⁹⁷

Por outro lado, é interessante observar que Fuller não trabalhou o próprio corpo em qualquer tipo de técnica de dança – nem clássica, nem popular – e acreditava que todo movimento devia ser natural e espontâneo, pois somente o movimento é imbuído de verdade, ao contrário da linguagem verbal.¹⁹⁸ Muitas vezes trabalhou com pessoas cujos corpos jamais haviam recebido treinamento em dança.¹⁹⁹

Isadora Duncan participou de uma das turnês de Fuller, no início de sua carreira na Europa, e ao vê-la em cena pela primeira vez, declarou que a achava uma artista extraordinária.²⁰⁰ Suas idéias coincidem com as de Fuller em relação à naturalidade dos movimentos e da expressividade corporal livre da rigidez acadêmica.

Porém, enquanto o corpo na dança de Fuller estava praticamente escondido, com Isadora ele foi revelado em sua totalidade. Em uma época de repressão corporal acentuada, com mulheres morrendo sufocadas pelo uso de espartilhos e corpetes, é fácil imaginar o choque causado pela aparição de uma dançarina descalça, com o corpo envolto em uma túnica esvoaçante e transparente. Da mesma forma, a um público acostumado às linhas e angularidades do balé clássico, à virtuosidade e às piruetas, certamente causaria estranhamento seus movimentos circulares, fluidos e de uma simplicidade desconcertante. Em oposição ao modelo de mulher frágil, submissa e dependente das personagens do balé, Isadora propôs uma mulher independente, senhora de seu corpo e livre para decidir acerca de sua vida.

¹⁹⁷ In S. BANES, *op. cit.* p. 2.: “... Fuller eschewed the projection of emotion, or personality of the performer, virtuosic dance technique, and even the appreciation of physical beauty in the dancer.” (Trad. da A.)

¹⁹⁸ In W. SORELL, *op. cit.* p. 305.

¹⁹⁹ In S. BANES, *op. cit.*, p. 2.

²⁰⁰ In I. DUNCAN, *op. cit.*, p. 76.

Isadora representa uma proposta efetiva de mudança nos conceitos vigentes até então. Há verdadeiramente uma oposição aos padrões estabelecidos, uma transgressão às normas impostas, uma subversão da ordem estabelecida. A partir dela, pode-se cogitar em buscar novos parâmetros para uma arte que facilmente cristalizou seus conceitos.

Um corpo diferente, livre, uma dança inspirada em elementos da natureza e na Grécia antiga, emocional e imbuída de conceitos políticos, uma escola de dança para crianças opondo-se ao modelo pedagógico tradicional – aspirações que refletiam uma visão não convencional da vida e do mundo.

No ano em que Isadora morre, 1927, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro inicia as atividades de sua escola de dança,²⁰¹ totalmente centrada no ensino da técnica clássica e dirigida por Maria Olenewa, ex-solista da companhia de Anna Pavlova.

Em 1913, a companhia de Diaghilev, em turnê pela América do Sul, vem ao Brasil. A temporada é um sucesso com a apresentação de Nijinsky, Pavlova, Karsavina, e outros.²⁰² Em turnês posteriores, os Ballets Russes e as duas companhias resultantes da cisão do mesmo após a morte de Diaghilev – Ballet Russe de Monte Carlo e Original Ballet Russe - trouxeram consigo artistas que, ao invés de retornar à Europa, por razões diversas, resolveram fixar residência no país.²⁰³

Esses estrangeiros (em grande parte, russos) - assim como outros que, fugindo da guerra, decidem morar no Brasil - ensinando e atuando artisticamente aqui, são verdadeiramente os pioneiros da dança teatral no país e serão suas idéias (que, por sua vez reproduzem os modelos aprendidos) que nortearão as gerações posteriores dos

²⁰¹ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 236.

²⁰² *Ibid.*, pp. 122-123.

²⁰³ *Ibid.*, p. 129.

profissionais brasileiros. Eugênia Feodorova, Maria Olenewa, Nina Verchinina, Igor Schewesoff (russos), Tatiana Leskova (francesa, de origem russa), Vaslav Veltchek (tcheco), Yuco Lindberg (estoniano), Maria Duschenes (húngara), Renée Gumiel (francesa), são alguns dos exemplos.

St. Denis, Graham, Humphrey

Durante as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, os europeus voltaram sua atenção para as terras a leste: na década de 1840, a abertura da China; em 1853, uma esquadra norte-americana liderada pelo Comodoro Mathew Perry, força o Japão a abrir dois de seus portos aos ocidentais; a intervenção inglesa na Índia já existia desde o século XVI, mas no século XIX se intensifica. Desde 1798, com as tropas napoleônicas no Egito, o interesse europeu pelo mundo árabe vinha crescendo. Em 1893, uma grande feira mundial (The Great Columbia Exposition) tem lugar em Chicago e o grande sucesso da mesma, em termos de entretenimento, foram as atrações orientais – entre elas, a dançarina egípcia Fahreda Mazar.²⁰⁴ Artistas europeus e americanos, escritores, pintores, coreógrafos, músicos... o Oriente era a nova via de inspiração para muitos artistas. Para alguns, como Isadora Duncan e Ruth St.-Denis, o Oriente significava o caminho para o descobrimento do *self* - aquela buscando as respostas na Grécia antiga, esta adotando como linha-mestra de seu trabalho o Orientalismo, mesclando o Tao com a Bíblia, Jesus Cristo e Ísis.

Em 1914 Fokine publicava no *Times* londrino seus cinco princípios básicos para a execução da técnica clássica e a *National Geographic Magazine* mostrava uma série de fotos de dançarinas de Ouled Nail. Também foi em 1914 que Ruth St.-Denis e Ted Shawn decidiram unir suas carreiras. Casaram-se e abriram uma escola, onde utilizavam uma mescla de técnicas de treinamento corporal que incluía a técnica

²⁰⁴ In W. BUONAVENTURA, *op. cit.*, p. 101.

clássica, danças do Oriente (Índia, China, Japão, dança javanesa), e exercícios de Delsarte.²⁰⁵



Fig. 28 – Dançarinas de Ouled Nail, em fotos publicadas pela National Geographic Magazine, em 1914.

Segundo Banes,²⁰⁶ essa variedade em técnicas e estilos, aliada à estética diferente, e o fato de manter a companhia sempre atuando é que torna importante o trabalho de St.-Denis e Shawn. Mais do que isso, consideramos a Denishawn importante por outros motivos:

²⁰⁵ François Delsarte (1811-1871), francês. Elaborou um sistema de expressão corporal visando o aprimoramento da técnica de artistas cênicos. Ao perder subitamente sua voz aos 23 anos devido a anos de treinamento incorreto, Delsarte dedicou-se ao estudo das leis que governam a expressão. Sua abordagem do gesto baseava-se na tripla divisão do ser humano – intelecto, emoção e corpo físico – e nas leis que regulam o uso de tempo, espaço e movimento. Seu sistema possui nove leis de gesto e postura, nos quais ele baseou seus exercícios de contração e relaxamento de cada parte do corpo com o propósito de educar cada parte de forma a expressar inteligentemente emoções e idéias: “*Nada é mais deplorável do que um gesto sem um motivo. Talvez o melhor gesto seja o menos aparente.*” – Trad. da A. In W. SORELL, *op. cit.*, p. 323.

²⁰⁶ In S. BANES, *op. cit.*, p. 3.

As convenções estéticas que determinaram a direção da Denishawn foram aquelas da segunda metade do século XIX, quando o exotismo, na forma da Art Nouveau, lança-se contra a brutalidade da Revolução Industrial. Uma reação ao mecânico e ao moderno, o estilo expresso pela Denishawn configurava a busca por um tempo menos conturbado, um apelo à santidade, à religiosidade. Era também um luxo que somente uma sociedade mais abastada poderia pagar. Embebido em um exotismo derivado de mitos e lendas do Oriente Próximo e Médio, da Índia e Américas antigas, o estilo Denishawn exibia *glamour*, o brilho de jóias e tecidos, e uma certa sensualidade envolta em mistérios.

A Denishawn não sofreu mudanças significativas no decorrer de sua história. Sua importância, a nosso ver, reside no fato de ter sido casulo da dança moderna. E eles foram capazes de fazer isso porque seus fundadores estavam profundamente comprometidos com o desenvolvimento da dança como forma de arte expressiva e séria. Eles acreditavam que novas formas de dança poderiam ser criadas e estabelecidas, melhores que o balé clássico. Sofrendo forte influência de danças folclóricas antigas, propôs à dança teatral ocidental – pela primeira vez em sua história – uma alternativa sistemática e firme. Foi também a primeira (dentre os pioneiros) a encontrar meios de transmitir sua disciplina e conhecimento a outros. Na biografia de Martha Graham (1894-1991), Don McDonagh²⁰⁷ afirma que, por muito tempo a coreógrafa foi influenciada pela Denishawn, tendo passado certo período de sua carreira tentando imitar St. Denis, e mesmo sua metodologia de ensino sofreu influência da escola.

Outro fator de importância nessa análise repousa no fato da Denishawn ter sido, em seu conceito inicial, uma forma de protesto. E esse padrão reformador e contestatório encontrou seguidores ao longo das décadas seguintes. Seus maiores talentos – Graham, Humphrey e Weidman - decidiram, ao romperem com a Denishawn,

²⁰⁷. McDONAGH, Don. *Martha Graham: a biography*. New York: Praeger Publishers, Inc, 1973. p. 39.

ir além do que aprenderam lá e criaram uma nova linguagem e formas de dança para expressarem suas próprias idéias.

Porém, ao contrário de outros pioneiros, a Denishawn não propunha uma estética diferenciada em relação ao corpo de seus bailarinos e/ou alunos. Observamos que a tendência desses coreógrafos era a de manter o modelo já definido, como atesta a passagem da autobiografia de Martha Graham, onde é relatada sua entrada na Denishawn. Ruth recusou Martha como aluna, pois

“... tudo o que a adorável St. Denis via nela era uma massa curta, inflexível. Ela disse a Shawn que não poderia fazer coisa alguma com Graham e que não a queria em sua aula.” ²⁰⁸

Mas teria sido somente a técnica o critério utilizado por Denis para recusar Martha? Não. Idade, estética corporal, beleza e feminilidade também eram observados. Como atesta o texto que transcrevemos a seguir, os padrões corporais estabelecidos para quem dança, profissionalmente ou não, àquela época como agora, seguiam as determinações da dança clássica:

“Para Shawn e St. Denis, a determinação de Graham era muito mais evidente que seu talento. Aos 22 anos, o único treinamento em dança anterior de Martha havia sido no Cumnock, e ela possuía tendência a estar acima do peso. [...] Outras alunas possuíam mais graça feminina do que ela, e ela era mais velha do que muitas.” ²⁰⁹

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 22: “... all that the lovely St. Denis saw in her was a short, unmalleable lump. She told Shawn that she couldn’t do anything with Graham and didn’t want her in her class.” (Trad. da A.)

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 22: “To Shawn and St. Denis, Graham’s determination was much more evident than her talent. At twenty-two years of age, Graham’s only previous dance training had been at Cumnock, and she was inclined to be overweight. Other students there had more feminine grace than she, and she was older than many.” (Trad. da A.)



Fig. 29 – Ruth St. Denis.

Porém, mesmo estando fora dos padrões da Denishawn, Martha é aceita na escola, e passa a ter aulas com Ted Shawn, que torna-se responsável pelo seu treinamento técnico. Martha trabalharia duro para conseguir moldar o corpo tecnicamente sob a orientação de Shawn, e progride tanto e tão rapidamente, que chega mesmo a servir de modelo em aulas de, ora veja, Ruth St. Denis.

Martha Graham é considerada por muitos como a própria definição de dança moderna. Em uma carreira longa e prolífica, Martha tornou-se uma personalidade única em seu campo. Com um repertório que explora desde os temas do folclore e cultura americanos, da mitologia grega e das angústias do mundo contemporâneo, desde o início de sua carreira Martha se comprometeu em estabelecer, em criar uma nova forma de arte. Com a ajuda do músico Louis Horst (1884-1964) – que também trabalhou para a Denishawn – mentor, amigo e amante por muitos anos, Martha estabeleceu e estruturou seus princípios técnicos e artísticos. Horst estimulou Martha, Humphrey e Weidman (os mais promissores membros da Denishawn) a encontrarem uma nova forma de expressarem seus talentos. Sorell afirma que Horst queria que a dança ganhasse a mesma liberdade e originalidade que desfrutavam as outras artes, mas ao mesmo tempo ele queria dar à dança estrutura e disciplina – o que, em sua opinião, as outras artes experimentais não tinham.²¹⁰

Um dos motivos para Martha deixar a Denishawn foi o desejo de expressar-se autonomamente - suas idéias, emoções, enfim, sua história de vida. Martha não se sentia satisfeita em ser somente intérprete-veículo da expressão de outrem. Queria, ou melhor, precisava criar, modelar e controlar as danças que queria apresentar. E para tal, ela precisava inventar um modo de mover seu próprio corpo e os corpos que viessem a trabalhar com ela. Como St. Denis, ela também não gostava de ensinar,²¹¹ mas

²¹⁰ In W. SORELL, *op. cit.*, p. 387.

²¹¹ In D. MC DONAUGH, *op. cit.*, p. 45.

para começar algo inteiramente novo, como era sua proposta, ela teria de formar esse novo contingente de dançarinos/as.

Em suas pesquisas do movimento, Graham é influenciada por Mary Wigman e Ronny Johansson.²¹² Esta última mostra a Graham as possibilidades de controle do tronco no chão. Ao desenvolver as bases de sua técnica, Graham acreditava que o controle do torso no chão ajudaria depois no equilíbrio do corpo em pé. E que as fontes de energia para o corpo encontram-se no tronco, costas e pelvis.



Fig. 30 – Martha Graham

²¹² *Ibid.* O autor relata que Johansson foi convidada por Ted Shawn a apresentar-se em um recital na Denishawn. (A bailarina queria integrar a companhia, mas isso só vem a ocorrer após a saída de Humphrey e Weidman). Martha teria assistido à aula, na qual Johansson teria trabalhado no chão. P. 54.

Interessante notar o papel das mulheres no decorrer da carreira de Martha Graham. Inicialmente, Martha só trabalhou com elas e para elas. A criação de sua técnica baseou-se em corpos femininos – seu próprio e das alunas. Somente quando Erick Hawkins²¹³ (e Merce Cunningham, mais tarde) passa a integrar a companhia, é que Martha começa a coreografar diretamente para homens.

Em suas danças, Martha não tentava esconder o esforço físico empregado para realizar as ações e movimentos. Ao contrário da dança clássica, na qual se deve esconder o esforço com um sorriso, e tentar passar a impressão de que tudo é muito fácil, Martha mostrava a vitalidade energética das dançarinas da maneira mais direta possível.

Para fazer essa nova dança, trazer essa qualidade diferenciada de movimento, Martha precisava de corpos diferentes do convencional. Suas dançarinas não eram adolescentes - eram mulheres com idades variadas, na casa dos 20, com corpos de tamanhos e formas diferentes. Martha as escolhia por seu vigor físico, força e tenacidade:

*“Graham as selecionava pela força que elas pudessem trazer ao seu trabalho. Na mente do público, as dançarinas eram criaturas etéreas, leves. Entretanto, Graham desenvolveu um time de mulheres fortes, poderosas, que golpeavam a terra, saltavam dela e galopavam ao invés de deslizar sobre ela. Ela criou danças que arremessaram essas mulheres como aríetes contra as convenções cênicas daquela época. Glamour estava definitivamente por fora. **Ninguém fazia dieta.**”*²¹⁴

²¹³ O primeiro *pas de deux* coreografado por Martha é visto em *American Document* (1938), em que dança com Hawkins, que mais tarde viria a se tornar seu marido, principal dançarino da companhia e empresário. *Ibid.*, p. 144.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 64: “Graham selected them for the force that they could bring to her work. In the public’s mind dancers were light, ethereal creatures. Graham, however, deployed a squad of strong, powerful women who pounded the earth, rebounded from it, and strode rather than glided across it. She created dances that launched these women like battering rams against the stage conventions of her day. Glamour was definitely out. **No one dieted.**” Grifo e tradução da autora.

Porém, vale lembrar que, ao iniciar sua primeira companhia, Martha propôs a três de suas alunas (Evelyn Sabin, Thelma Biracree e Betty MacDonald) que fossem trabalhar com ela. Todas com formação anterior em técnica clássica,²¹⁵ tiveram de se comprometer profundamente com a estética proposta por Graham, para que seus corpos respondessem às exigências da coreógrafa. Com o passar dos anos, e a tendência sempre crescente de se ter um corpo que se adapte às várias técnicas e estilos, observamos que os corpos mudam, tendendo a uma maior homogeneidade, e atualmente os integrantes da companhia têm formação técnica variada e apresentam corpos mais trabalhados muscularmente – porém esteticamente estão mais próximos da dança clássica.

Martha Graham não estava sozinha em sua busca por uma nova forma de expressar a liberdade da dança moderna. Doris Humphrey (1895-1958), juntamente com seu parceiro Charles Weidman (1901-75), estava destinada a se tornar outra força vital, representante das novas tendências. Aluna preferida de Ruth St. Denis,²¹⁶ inicialmente estudou dança clássica, e por algum tempo, foi a principal professora de clássico na Denishawn, junto com Ted Shawn. Assim como Graham, ao deixarem a Denishawn, Humphrey e Weidman utilizam inicialmente em seus trabalhos a temática da cultura americana e da expressão dos problemas e aflições de sua época, por meio de um repertório de movimentos pessoal e mais orgânico:

*“Eu desejo que minha dança seja baseada em realidade iluminada pela imaginação; que seja orgânica ao invés de sintética; que produza uma reação definitiva da audiência; e que traga sua contribuição ao drama da vida.”*²¹⁷

Humphrey começou a observar seu próprio corpo em luta contra a gravidade, e a experiência resultou em sua teoria de *“fall and recovery”* (queda e

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 46-7.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁷ In W. SORELL, *op. cit.*, p. 392: (Trad. da A.)

recuperação), da compreensão dos processos de resisitir e se entregar à gravidade como forma de manutenção do equilíbrio. Suas idéias também incluem os conceitos de contraste rítmico e de dinâmicas, de desenho espacial e de uso dos gestos.

Sua obra como coreógrafa estende-se à companhia de dança de José Limon (1908-72), na qual atuou como diretora artística e coreógrafa. Seu legado didático nas áreas de composição coreográfica e técnica de dança é inegável, e certamente podemos afirmar que com Doris Humphrey, a movimentação corporal torna-se mais livre e orgânica, sem tantos artificialismos.

Ausdruckstanz – A influência dos alemães

Outro nome importante da *Ausdruckstanz* é Kurt Joos (1901-79), ex-aluno de Laban e *mâitre* de balé de várias companhias alemãs. Na verdade, seu trabalho mesclava a movimentação mais livre da dança moderna – especificamente da dança expressionista – com a técnica da dança clássica. Joos desenvolveu idéias consideradas avançadas para a época. Ele acreditava que o expressionismo era a forma artística mais apropriada para a dança, que a dança deve ser mais teatralizada, menos estilizada e artificial na utilização dos gestos. Que tanto a dança clássica quanto a moderna deveriam se aproximar e trabalhar de forma conjunta – uma como complemento da outra. O balé deveria se conscientizar que a dança moderna era a autêntica representante das idéias daquele tempo, e os dançarinos modernos deveriam aceitar que, para serem bem sucedidos tecnicamente, deveriam trabalhar *também* a técnica clássica. Essa visão é a que predomina atualmente entre grande parte dos bailarinos – dificilmente se encontra alguém que acredite que somente o trabalho com um determinado estilo ou linguagem seja eficiente em termos de preparação técnica.

Joos foi um artista comprometido com a realidade política de seu tempo. Seu balé mais famoso, *A Mesa Verde*, é uma crítica à guerra e aos governantes, e ainda

hoje integra o repertório de várias companhias. Joos também deixou sua marca como professor de dança. Pina Bausch (1940-) foi sua aluna, na escola de Essen, a Folkwang,²¹⁸ e a influência do professor é marcante em seus trabalhos. A fusão de técnicas e linguagens é clara em seu repertório,²¹⁹ apesar de inicialmente Pina ter trabalhado mais acentuadamente a linguagem da dança.

É com o trabalho de Pina Bausch em Wuppertal que o termo “dança-teatro” passa a ser largamente utilizado; é onde tal gênero se desenvolveu de forma avassaladora, e de expressão local e influência regional germânica, passa a influenciar coreógrafos no mundo inteiro. Os temas de suas coreografias são basicamente existenciais: amor, medo, solidão, frustrações da vida diária, lembranças pessoais e particularmente, as relações entre os gêneros – como a mulher é explorada e usada pelos homens é tema recorrente em seus trabalhos.²²⁰

Em entrevista a Jochen Schmidt,²²¹ Pina declara que o que a interessa realmente é *o que* faz as pessoas se moverem, e não *como* elas se mexem. Sua companhia, a *Wuppertale Tanztheater*, é composta por bailarinos de várias nacionalidades, e observamos que nela se apresenta também uma certa variedade em tipos de corpos. À primeira vista, poderíamos dizer que seus dançarinos são pessoas “comuns”, sem treinamento técnico especializado. Mas o corpo em suas danças é veículo de expressão de intensa carga dramática, e a *tanztheater* de Pina Bausch é referência e modelo seguido por muitos coreógrafos contemporâneos.

²¹⁸ SERVOS Norbert. *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the Art of training a goldfish*. Köln, Alemanha: Ballet-Bühnen-Verlag Köln, 1984. Pp. 19; 228-9.

²¹⁹ *Ibid.*, pp.14-15.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 13-16.

²²¹ *Ibid.*, p. 227.



Fig. 31 – Pina Bausch

É importante citar também o trabalho de Oskar Schlemmer (1888-1943), pintor e professor de desenho cênico na Bauhaus, que se interessava pela forma humana no espaço. A Bauhaus (situada primeiramente em Weimar, e posteriormente em Dessau) tornou-se uma instituição importante internacionalmente por sua postura revolucionária relativa à experimentação e ao ensino no campo das artes visuais, arquitetura, desenho industrial e dança. Fundada e dirigida por Walter Gropius, tentou a junção entre arte e tecnologia, e deu início ao que se chama *Neu Sachlichkeit* (Novo Funcionalismo).

Interessante para nosso estudo é a forma como Schlemmer via, ou melhor, não via o corpo humano. Seus dançarinos eram criaturas imaginadas, assexuadas, tipos que poderiam ser humanos, mas que se moviam como bonecos articulados, e eram desprovidos de expressão, de emoção.²²² As formas eram idealizadas. Tudo era estilizado. Havia bailarinas dançando na ponta, em *tutus* cibernéticos. Schlemmer metamorfoseou a *Tänzer Mensch* (pessoa que dança) em uma figura de ficção científica, um ser humano mecânico, que ele denominava *Kunstfigur* (figura de arte). Enfim, a ênfase de seu trabalho encontra-se, a nosso ver, em imagens plásticas em movimento, seguindo padrões geométricos. O corpo é disfarçado, é reconstruído e destituído de elementos humanos pelos figurinos.



Fig. 32 – Bauhaus.

²²² In S. AU, *op. cit.*, p. 115-16.

A dança moderna produzida nas décadas de 30 e 40 teve como principais temas as complexidades e contradições do mundo moderno – industrializado e tecnológico. Os coreógrafos do período propuseram e estabeleceram uma nova forma de arte, uma nova maneira de fazer o corpo dançar. Abriram-se outras portas para a expressão, além da dança clássica e das formas populares e folclóricas. Americanos e alemães quebraram as hegemonias francesas e russas na área, até então. Apesar das diferenças inerentes a cada um, um denominador comum a este período foi a ênfase em expressar o mundo interior, pessoal, os sentimentos e emoções, em trazer sentido e significado a cada gesto e movimento.

Novas formas de se mover, novos temas e novos modos de se expressar. Novos corpos, novas estruturas, mas em forma narrativa. Estas inovações viriam a prover as futuras gerações tanto de coreógrafos pós-modernos, quanto da dança clássica.

Mesmo com as novidades introduzidas pelos coreógrafos nas primeiras décadas do século, as estruturas coreográficas, a forma de compor um espetáculo continuavam basicamente as mesmas – com princípios bem definidos em termos de utilização espacial, da relação dança-música, do tempo cênico,²²³ e de como os corpos deveriam ser utilizados nesse contexto. Nesse sentido, pouca coisa mudou. Mesmo com a possibilidade de alguns coreógrafos tentarem quebrar o padrão imposto pela dança clássica, ainda se esperava que quem dançasse tivesse treinamento técnico formal, em esta ou aquela técnica ou estilo.

A partir dos anos 50, começa-se a questionar estas estruturas, assim como os próprios conceitos de dança e corpo.²²⁴ E nesse novo período, destacam-se os trabalhos de Merce Cunningham, Paul Taylor e Alwin Nikolais. Interessante notar que até

²²³ In S. AU, *op. cit.*, p. 155.

²²⁴ *Ibid.*, p. 155.

este ponto, seguindo-se a linha cronológica, as mulheres predominaram no cenário, mesmo havendo, logicamente, coreógrafos que partilharam as mesmas idéias (Ted Shawn, Charles Weidman, José Limón, Harald Kreutzberg) e conceitos estruturais dos modernos.

Merce Cunningham (1919-), ex-integrante da companhia de Martha Graham, assim como ela, opôs-se a seus antecessores. Cunningham teve como colaborador em muitos de seus trabalhos o músico John Cage (coincidentemente, como Graham teve Louis Horst a seu lado por muitos anos), amigo e mentor, que o ajudou a estruturar a estética de seus trabalhos.



*Fig. 33 – Merce Cunningham:
“O corpo do bailarino é proposta e indagação.”²²⁵*

²²⁵ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 156.

Cunningham opôs-se diametralmente à dramaticidade expressa nas coreografias de Graham. Seu objetivo era criar espetáculos abstratos, não-lineares, não-literais, desprovidos de narrativas ou expressão emocional. Os elementos integrantes de uma peça – movimento, música, luz, figurinos – eram tratados de forma independente em seus trabalhos. As possibilidades do espaço cênico também foram exploradas de outras formas – ao invés da visão frontal e central, o espectador podia apreciar o trabalho sob qualquer ângulo, de qualquer direção.²²⁶ Também é famosa uma das formas de composição utilizadas por Cunningham – o acaso, que ele considerava como um aspecto positivo da vida cotidiana.

Observamos que os corpos de seus bailarinos são altamente treinados tecnicamente e apresentam homogeneidade em suas formas, seguindo o padrão. Geralmente utilizando figurinos simples, freqüentemente justos, exibindo as formas e contornos abertamente, esses corpos são instrumentos utilizados para mostrar as possibilidades do movimento “puro”, sem expressividade emocional.

Ao contrário de Cunningham, Alwin Nikolais buscava com seus espetáculos multi-mídia uma integração de todos os elementos cênicos e o corpo muitas vezes não estava aparente, suas formas escondidas, ou melhor, transfiguradas por complicados figurinos e adereços. É impossível não traçar uma relação com os princípios da dança feita na Bauhaus. Porém, a abstração e oposição à expressão do *self*, o colocam (ao menos neste sentido) ao lado de Cunningham em nossa análise. E exatamente pelo tratamento dado ao corpo, por sua desumanização, Nikolais foi alvo de muitas críticas ao iniciar seus trabalhos:

“Uma de suas primeiras experiências foi Masks, Props and Mobiles (1953), a qual alguns críticos recusaram-se a reconhecer como dança, porque utilizava figurinos que disfarçavam ou transformavam os corpos dos bailarinos: [...] Porém, Nikolais acreditava que tais

²²⁶ In W. SORELL, *op. cit.*, p. 411.

*figurinos, máscaras e estruturas ajudavam os bailarinos a transcenderem o puramente individual ou até mesmo humano.”*²²⁷

Nikolais possui escola própria, sediada em New York, e também foi professor que deixou sua marca e influência, - Murray Louis e Carolyn Carlson, foram seus alunos e integrantes da companhia (Louis foi o principal colaborador de Nikolais),²²⁸ e posteriormente, seguiram carreiras independentes.

Paul Taylor (1930-) também é ex-integrante da companhia de Martha Graham, e trabalhou com Cunningham, Humphrey, Weidman, Limón e outros coreógrafos importantes do período.²²⁹ Partilhou do experimentalismo da década e também serviu de referência importante para os coreógrafos do período seguinte: Trisha Brown, Yvonne Rainer, Twyla Tharp, Steve Paxton, Lucinda Childs, Meredith Monk, e muitos outros.

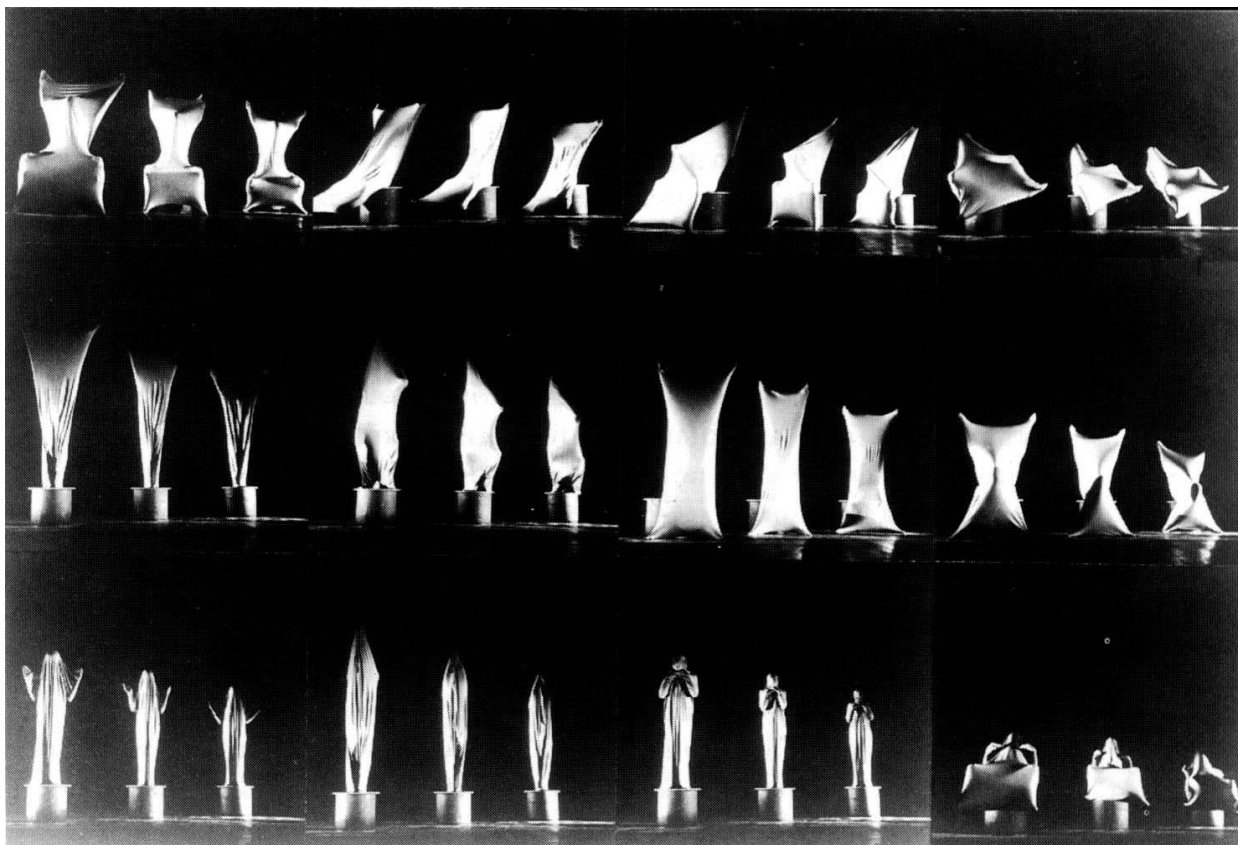


Fig. 34 - Masks, Props and Mobiles (1953), de Alwin Nikolais

²²⁷ In S. AU, *op. cit.*, p. 156 (Trad. da A.).

²²⁸ *Ibid.*, p. 156.

Judson Dance Theater: Todos os corpos podem dançar

Em sua análise da dança produzida e dos coreógrafos da década de 60, 70 e meados dos anos 80 (*Therpsicore in sneakers*), Sally Banes²³⁰ traça o panorama cultural e contextual dos anos 60 que levou a transformações radicais do cenário artístico. A autora afirma que a geração precedente deixou lacunas no sentido de haver mais possibilidades para o uso do corpo e da dança como veículo de expressão da vida social, e como forma de arte. Apesar de se opor à dança clássica em todos os sentidos – técnica, estética, conceito, forma, conteúdo – a dança moderna continuou elitista, no sentido de somente ser acessível a uma pequena parcela de público e mesmo de praticantes. Os pós-modernos buscavam a democratização da dança em muitos sentidos, questionando sua natureza, história e função social.

Assim, o uso das estruturas formais da dança – tempo, espaço e corpo – foi completamente subvertido e redefinido. E, finalmente, na história da dança, abriu-se espaço para que todos os corpos pudessem dançar. Infelizmente, a nosso ver, tal tendência foi passageira, não persistindo por mais que alguns poucos anos, mas a iniciativa desse grupo de artistas é de extrema importância.

*“O próprio corpo tornou-se o sujeito da dança, ao invés de servir como instrumento para metáforas expressivas. [...] Uma das formas utilizadas foi o uso de relaxamento, da perda do controle que caracterizou a técnica da dança ocidental. Os coreógrafos usaram deliberadamente artistas sem treinamento em sua busca pelo corpo ‘natural’. Outra forma foi a liberação de energia pura, [...] e improvisações ‘de contato violento’ (1961). Outra forma utilizada foi a nudez, ...”*²³¹

²²⁹ In S. AU, *op. cit.*, p. 161.

²³⁰ In S. BANES, *op. cit.*, pp. xv-xx.

²³¹ *Ibid.*, p. xviii: “The body itself became the subject of the dance, rather than serving as an instrument for expressive metaphors. [...] One form it took was relaxation, a loosening of the control that has characterized Western dance technique. Choreographers deliberately used untrained performers in their search for the “natural” body. Another form was the release of pure energy, [...] and “violent contact” improvisations (1961). Yet another form was the use of nudity, [...]” (Trad. da A.)

A partir de 1962, a Judson Memorial Church, em New York, tornou-se um espaço cultural de suma importância para artistas e intelectuais da época, principalmente dançarinos e coreógrafos. A Judson tornou-se um centro de experimentação e sinônimo de vanguarda, e os profissionais que lá trabalharam mais constantemente, formaram o grupo conhecido por Judson Dance Theatre.

Músicos, compositores, escritores, poetas, cineastas, artistas plásticos, sem treinamento algum em dança, participaram de coreografias (e alguns até mesmo coreografaram) e os dançarinos, por sua vez, atuaram em *happenings* multi-mídia, instalações e eventos artísticos de várias naturezas.²³² Foi um período prolífico no campo das artes, e especificamente no campo da dança, onde as mudanças foram radicais. Experimentou-se de tudo, em todos os campos: uso de espaço, tempo, música, desmitificação do *glamour* da profissão. As idéias e propostas da Judson Dance Theatre são melhor explicitadas no manifesto escrito por Yvonne Rainer (1934-):

*“NÃO ao espetáculo não à virtuosidade não às transformações e mágicas e faz-de-conta não ao glamour e transcendência da imagem de estrela não ao heróico não ao anti-heróico não às fantasias inúteis não ao envolvimento do artista ou espectador não ao estilo não ao campo não à sedução do espectador pela astúcia do artista não à excentricidade não ao se mover ou ser movido.”*²³³

Os movimentos foram reduzidos ao mínimo essencial, a estrutura teatral dramática foi renegada, valorizou-se os movimentos comuns diários (assim como os oriundos de jogos e esportes), os figurinos eram os mais casuais e cotidianos possíveis: camisetas, *jeans*, tênis. Técnica e virtuosidade tornaram-se conceitos do passado. Podia-se ter música ou não. Podia-se movimentar pelo palco – ou melhor, pelo espaço utilizado como cênico – ou ficar parado. Tudo possibilitava que até mesmo o corpo que jamais houvesse feito movimento algum (se tal fosse possível) dançasse.

²³² In S. AU, *op. cit.*, p. 163-5.

²³³ *Ibid*, p. 165: “NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendency of the the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to

“Trio A [de Yvonne Rainer] foi executado por artistas com muitos tipos de corpos, não-dançarinos e dançarinos; a coreografia não requer um certo físico idealizado para produzir seus efeitos, como o balé freqüentemente exige. Porém apesar de sua aparência relaxada, Trio A exige inteligência e empenho de seus intérpretes.” ²³⁴

O conceito de dança e arte foi questionado. A relação com o público, o papel de espectador e *performer* também. As danças falavam de liberdade e democracia, utilizando métodos de criação coletivos e improvisacionais. Em 1972, Steve Paxton e outros começam a trabalhar desse modo, com a *Contact Improvisation*, técnica alternativa.²³⁵

Banes, ao discutir o uso dado ao corpo nesse contexto, define-o como “o corpo grotesco”, e aponta como uma das razões para isso, o contexto cultural americano da época. Assim, o corpo refletia o momento de confiança, expansão econômica e de criatividade prolífica:

“Essas danças redefiniram o corpo, libertando-o das imagens heróicas, simbólica e excessivamente presunçosas da dança moderna [...]. Ao contrário, o corpo tornou-se [...] ‘o corpo grotesco’: festivo, extravagante, confuso por dentro e por fora, focalizando os processos ‘mais baixos’ de sexo, ingestão e digestão, e todos os orifícios que levam para dentro e para fora do corpo.” ²³⁶

Após este período, durante os anos 70, a dança produzida foi, segundo Banes, minimal, conservadora e analítica,²³⁷ se considerarmos o uso da linguagem teatral e dos corpos. Twyla Tharp, coreógrafa americana, é uma das representantes

involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.” (Trad. da A.).

²³⁴ *Ibid.*, p. 166: “Trio A [de Yvonne Rainer] has been executed by performers of many body types, including non-dancers as well as dancers; it does not require a certain idealized physique to make its effects, as ballet often does. Yet despite its relaxed appearance, Trio A demands intelligence and exertion from its performers.” (Trad. da A.)

²³⁵ In S. BANES, *op. cit.*, p. xix.

²³⁶ BANES, Sally. Terpsichore in sneakers, high heels, jazz shoes, and on pointe: Postmodern dance revisited. In BANES, Sally (Org.) **Writing dancing in the age of postmodernism..** Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press, 1994. p. 306: (Trad. da A.)

²³⁷ *Ibid.*, p. 307.

divergentes desse período. Tharp utilizava (então e agora) uma multidiversidade de temas, técnicas e linguagens. A utilização de músicas de cunho mais popular a tornam atípica entre os coreógrafos da década.

Anos 80: Nova Dança, Velho Corpo

Essa geração preocupa-se mais em trazer significado às coreografias, ao movimento. Volta a tendência à dramatização, à utilização de linguagens mais teatrais. Utilizam-se técnicas e linguagens as mais variadas, como nas duas décadas precedentes, mas agora tudo vem imbuído de significado, de conteúdo. Sally Banes²³⁸ denomina essa nova geração de “nova dança”. No decorrer dos anos 60 e 70, a principal questão referente à dança era conceitual. Ansiava-se por definições (o que é dança) e pela ampliação das possibilidades - uso de espaço, tempo e do corpo diferenciados dos predecessores e mais diversificados. Contrastando com os coreógrafos pós-modernos, a virtuosidade e o uso da técnica é valorizado, e com o contexto cultural de “culto ao corpo” que caracterizou os anos 80,²³⁹ observa-se a exigência de um corpo trabalhado, vigoroso, técnico, em oposição ao corpo “comum” utilizado pelos coreógrafos anteriormente. Banes²⁴⁰ também aponta outros recursos utilizados por coreógrafos do período, tais como: uso da mídia e meios de comunicação de massa, relação mais direta com a música e o estabelecimento e manutenção de repertório.

²³⁸ *Ibid.*, p. xxv.

²³⁹ COURTINE, J. J. (1995). Os Stakhanovistas do narcisismo – *bodybuilding* e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In D. B. SANTANA (org.) *Políticas do corpo* (pp. 81-114). São Paulo: Estação Liberdade. O chamado “culto ao corpo” conhece um desenvolvimento acentuado durante a década de 80: produtos, serviços, técnicas de construção e modelação, publicações especializadas e, particularmente no Brasil, a abertura de grande número de estabelecimentos voltados para práticas corporais diversas: academias de ginástica, dança e musculação. Em seu estudo a respeito da musculação, Courtine declara que o crescimento do mercado de aparelhos comprova que a prática tornou-se “*uma atividade de massa*”, e que ao longo dos anos, a musculação foi se transformando e se sofisticando, através do que se denomina “*tecnologia do suor (high-tech sweat)*” – aparelhos “*capazes de explorar todas as possibilidades da eletrônica.*” p.84.

²⁴⁰ In S. BANES, *op. cit.*, p. xxv.

Alguns coreógrafos representantes do período: Karole Armitage, Bill T. Jones e Arnie Zane, Pina Bausch, Susanne Linke, Maguy Marin, Dominique Bagouet, Philippe Decouflé, Jean-Claude Galotta, Michael Clark, e no Brasil, Caio Nunes, Dudude Hermann, Ruy Horta, Cássia Navas, somente para citar alguns.

Anos 90: Final de século, final de milênio, o super-corpo

Banes define os anos 80 como um pastiche²⁴¹ cultural, em que os coreógrafos atuantes mesclaram os valores das décadas precedentes e, ansiando pela volta à teatralidade e uso da narrativa, utilizaram, dentre outras estratégias, a virtuose técnica. A época também vivenciou a ênfase nos processos de (re)construção e (re)modelamento corporal, a prática de exercícios físicos de qualquer espécie passa a ser valorizada, desejada e possuída. O corpo que dança volta a ser atributo de seres especiais, esses bailarinos fantásticos e suas técnicas (e corpos!) maravilhosos.

Os anos 90 reforçam essa tendência, de super-bailarinos e bailarinas: fortes, ágeis, músculos à mostra, revelando o esforço do trabalho de construir e modelar esse corpo capaz de executar movimentos os mais variados, corpo construído em técnicas diversificadas, isento de gordura – pele, músculos e ossos. Mesmo a bailarina clássica não apresenta mais o ar frágil e delicado de suas antecessoras (mas também não deve ser excessivamente musculosa, pois tal destruiria as preciosas linhas e angularidades da técnica). Porém, o pré-requisito básico ainda se mantém: todas devem ser magras, e aquelas que pretendem se profissionalizar devem realizar todos os esforços para se ajustar ao padrão. Ainda é bastante comum, ao entrarmos em uma academia ou escola de dança, avistarmos o *poster* de Natália Makarova, a nos lembrar qual é o corpo considerado perfeito e o que se espera que as alunas ali tentem alcançar.

Em um mundo de *fast food*, alimentos transgênicos, técnicas infinitas de reconstrução e remodelamento do corpo, de próteses externas e internas, neste mundo *high tech*, onde o corpo pode se sentir mais confortável e bem-tratado do que em qualquer outra época, pode-se falar em “corpo natural” e livre como queria Isadora Duncan? Neste mundo de guerras químicas e biológicas, de armas que podem estilhaçar qualquer corpo em milésimos de segundos, no qual a morte e a violência tornaram-se banais e corriqueiras – cotidianas mesmo – podemos acreditar que somos verdadeiramente livres para se termos o corpo que quisermos?

As visões de corpo que hoje possuímos guardam estreita relação com as que foram construídas ao longo da história. Não substituímos uma por outra – acrescentamos umas às outras. O corpo contemporâneo deve estar ligado harmonicamente a uma mente sã, deve ser belo (como os gregos acreditavam que deveria ser); deve ser controlado por nossa vontade (como os medievais gostariam que fosse); deve ser elegante e requintado (como os renascentistas tentaram mostrar); deve expressar os bons sentimentos da alma (como os românticos sonhavam); deve ser saudável e atuante (como os modernos ansiavam); deve ser livre de repressões e tabus sexuais, jovem e dinâmico (como os pós-modernos desejam); deve, deve, deve... nunca *pode*, sempre *deve*. A imagem no espelho precisa refletir o ideal, não o possível, o real.

Como será o amanhã? Responda quem puder... Corpos virtualizados,. Robotizados, clonados, massificados em sua forma estética, cada vez mais alienados e distantes da realidade e possibilidade individuais? Ou será que já estamos a ponto de alcançar a exaustão de tanto tentarmos nos encaixar em modelos que nos propõe como os melhores? Será que finalmente realizaremos a escuta e entendimento internos para (e com total liberdade) realizarmos nossas próprias escolhas?

²⁴¹ BANES, Sally & CARROLL, Noël. Dance and Spectacle in the United States in the Eighties and Nineties. In. BANES, Sally (Org.) *Writing dancing in the age of postmodernism..* Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press, 1994. p. 333.

A dança como forma de arte revela em muitos momentos certos aspectos da cultura e sociedade e realiza a sua crítica. O corpo de quem dança é muitas vezes a projeção do corpo que a sociedade deseja. É a projeção ou interpretação do movimento realizado pelos corpos, pelos cidadãos ditos “comuns”. Porém, bailarinos e bailarinas vivem em um Olimpo, são percebidos como seres, como corpos diferenciados, “especiais”.

Talvez seja possível que algum dia o império do corpo caia porque aqueles que o utilizam como instrumento de trabalho e expressão do pensamento artístico venham a realizar uma transformação na maneira de ver e lidar com essa entidade tão poderosa.



Fig. 35 – Natália Makarova

CAPÍTULO 3

QUE CORPOS DANÇAM?



Fig. 36 – Balé do IV Centenário.

CAPÍTULO 3

QUE CORPOS DANÇAM?

Qual a visão de corpo que as professoras entrevistadas possuem na contemporaneidade? O que esperam e pretendem com o que ensinam? O local onde atuam é relevante para a realização de seus trabalhos? E, não se esquecendo que todas são artistas atuantes, como percebem seus corpos no momento da cena artística? Como se deu esse trajeto – de artista a docente, são algumas das questões que nos propomos a relatar e interpretar nesse capítulo.

Como surgiu o interesse pela dança? Em todas, o fascínio surgiu logo na infância, ao assistirem a aulas de dança (Dudude) ou espetáculos (Ana Carla), por exemplo. Ou ainda, havia o desejo de “*dançar nas pontas dos pés*” (Cínthia).

Valim Jr.,²⁴² em sua análise sobre o interesse e encanto que a figura da bailarina exerce sobre o público em geral, e especificamente sobre as meninas, aponta a maneira como a dança clássica é ensinada como um dos principais componentes dessa problemática. Desde o começo de seu treinamento, é exigido que a menina se encaixe em modelos já definidos:

✍ Na audição para ser aceita na escola, o corpo deve ser como o considerado perfeito para a dança;²⁴³

²⁴² In A. R. VALLIM Jr., *op. cit.*, pp.131-2.

²⁴³ : “Para ser aceita na escola a menina precisa apresentar alguns pré-requisitos [...]... seu tipo deve ser esguio, bem proporcionado, com braços e pernas obedecendo a um desenho harmonioso e sem imperfeições. O pescoço deve ser naturalmente alongado, e acima de tudo **ela precisa ser magra, não podendo sequer mostrar tendência para engordar** Ibid., p. 133.” (Grifo da autora).

- ✍ Ela deve se resignar a suportar uma rotina diária de exercícios, extenuante fisicamente e considerada por muitas (especialmente crianças) monótona e maçante, sem reclamações;
- ✍ Há um código corporal, um tipo de comportamento (dentro e fora da sala de aula) que é esperado dessa aluna – passivo e submisso;
- ✍ Há uma hierarquia que não pode ser esquecida, que é determinada pelo professor ao classificar as alunas de acordo com a habilidade técnica. Essa classificação é claramente expressa na forma da ocupação espacial da sala de aula: aquelas consideradas mais talentosas ou promissoras ficam à frente, e recebem mais atenção do professor.

Susan Stinson²⁴⁴ refere-se ao modelo didático proposto para a dança clássica como tradicional e autoritário, cuja principal característica é a reprodução de modelos, sem questionamento por parte das alunas, fomentador de competição e ansiedade relativas ao desempenho.

Em relação à dança moderna, por outro lado, poderíamos pensar por um momento que tais estratégias metodológicas não se aplicariam, visto que, como havia um termo para definir o tipo de dança que Martha Graham e outros artistas estavam fazendo, começou-se imediatamente a opor essa dança a tudo o que a dança clássica significava: uma vez que o balé desafiava a gravidade, a dança moderna decidiu entregar-se ao solo e manter os pés firmemente no chão. Já que o balé era lírico, os modernos optaram pelos movimentos percussivos. Onde o balé era “bonito” em um sentido decorativo, a dança moderna era forte e agressivamente “feia”. Enquanto o balé exige pés em ponta para alongar a linha das pernas graciosamente, os modernos os mantêm propositalmente em ângulos retos à perna. Já que as pernas tinham de manter-se viradas para fora, com a posição *en-dehors* como credo do bailarino clássico, a dança

²⁴⁴ In S. STINSON, *op. cit.*, p. 78.

moderna manteve os pés em posição paralela com tenacidade doutrinária. Se os temas versavam sobre príncipes e princesas, fadas e bonecas na dança clássica, na moderna celebrou-se o homem comum, os dramas diários e a vida real. Se no balé os papéis dos gêneros estavam claramente estabelecidos, bem definidos, com a mulher sempre submissa, frágil, doce e gentil sendo protegida por seu cavaleiro, a dança moderna procuraria uma nova mulher, de corpo e atitudes mais independentes - fortes e marcantes.

Porém, o fato de a dança moderna opor-se em termos estéticos ao balé não significou que o ensino da mesma tenha seguido outros caminhos. A estrutura das aulas é basicamente a mesma, o que difere é o repertório de movimentos e a técnica ou estilo ali trabalhados. O ensino, em muitos casos, também se mantém autoritário, reprodutivo e tradicional. Como exemplo, citamos a passagem da biografia de Graham, onde um ex-aluno relembra as impressões sobre as aulas dela:



Fig. 37 – Aula de Martha Graham (á frente, usando vestido mais longo).

*“Graham sempre tinha completa autoridade nas aulas. Como Boone [Richard Boone, ator, ex-aluno] relembra, ‘Com Martha, você faz imediatamente ou pula pela janela. Saia. Ela não tem paciência. Ela cochicha mais alto do que muita gente grita.’”*²⁴⁵

Questionadas sobre o que esperam de seus alunos/as, sobre suas relações com eles/as, observamos que as professoras estão abertas a uma relação de troca, de crescimento conjunto. E há também a expectativa que a paixão que sentem por seu trabalho seja captada e reconhecida pelos alunos, além do desejo de querer se profissionalizar e seguir carreira. As professoras de dança do ventre e flamenco declararam que também esperam que aspectos das culturas com as quais trabalham sejam, em certa medida, assimiladas pelos/as alunos/as.

“Quando comecei a aprender dança do ventre, me interessei também em aprender sobre a cultura árabe, a língua, acho importante. E quero que minhas alunas se interessem por isso também.” (Nepô)

“Hoje só trabalho com turmas mais avançadas. Normalmente, vem fazer aula comigo quem quer seguir carreira mesmo, [...] quando eu trabalhava com iniciante eu queria ensinar para eles o que era o flamenco, o que é a cultura, [...], eu queria que eles aprendessem, não esperava nada deles, não pensava quem seria bailarino, ou famoso... eu queria ensinar, que eles aprendessem. Queria que eles conhecessem a cultura, a Espanha, porque acho difícil dançar o flamenco sem conhecer a cultura. [...] Tem os que querem ser profissionais, e desses eu exijo mais.” (Lu Garcia)

“Eu aprendo com os meus alunos, eu sempre digo isso. Eu tenho de me adaptar a vários corpos. Às vezes, chegam corpos difíceis de trabalhar. Uma vez, tive uma aluna com o corpo completamente desconectado, embotado. Ela pensava demais, o corpo não existia. E para mim, eu nunca falo de corpo sem a alma, sem a persona, não dá para dissociar, para negar. Você vai com jeito... E foi maravilhoso quando ela começou a descobrir, a conectar com a mente. Essa conexão... ela perceber... foi incrível.” (Dudude Hermann)

²⁴⁵ In D. McDONAUGH, *op. cit.*, p. 196: “Graham always had complete authority in her class. As Boone [Richard Boone, actor, ex-student] recalled, “With Martha, you get it right away or jump out of the window. Get out. She has no patience. She whispers louder than most people scream.” (Trad. da A.)

Ana Carla Drago declarou que busca incentivar em seus alunos o conhecimento do corpo, da técnica, e de saberes interligados à prática da dança e a outras artes, o desenvolvimento da criatividade e imaginação, procurando romper aos poucos com os modelos de dança oferecidos pela mídia.

E quando essas mulheres iniciaram suas práticas docentes? Dudude Hermann afirma que foi assumindo uma função após outra dentro do grupo Trans-forma, de aluna a artista, de professora a coreógrafa. Aos dezesseis anos, começou a dar aulas, sob a supervisão de Nena Martins. Lu Garcia e Cínthia Nepô começaram aos quinze e Ana Carla Drago, também sob supervisão de sua professora na época, teve sua primeira turma aos doze(!) anos. Todas concordam que começaram a dar aulas prematuramente, sem maturidade nem preparo formal para tal.

Situação incomum? De forma alguma – parece-nos que esta é a regra, não a exceção. São incontáveis os casos de pessoas que, após algum tempo assistindo a aulas, e por revelarem algum “talento” (ou devido a escassez de professores, conforme relata Hermann) são convidadas pela direção da escola, academia ou companhia a começarem a ministrar aulas. Posteriormente, se decidem continuar com a docência, então, parte desses professores busca o aperfeiçoamento de seus conhecimentos.

A formação do professor de dança deveria estar a cargo dos cursos de licenciatura em dança nas universidades, porém o número de cursos oficiais ainda é ínfimo se compararmos com a extensão do país. Ocorrem, devido a esta razão, casos de profissionais que buscam outros cursos visando obter as informações de que são carentes, e muitos optam por cursos de Educação Física, como Lu Garcia:

“Resolvi fazer Educação Física porque na época não tinha dança aqui, só em Salvador. O que era mais próximo da dança era a Educação Física. Então eu fiz esse curso para também ter essa coisa do ensino, porque eu sabia que queria dar aulas.”

Como os cursos de graduação em dança e escolas que oferecem cursos em nível secundário ou técnico ainda não são encontrados em número suficiente para atender a carência dos profissionais da área, acreditamos não ser pequeno o número de professores que continuam a ensinar reproduzindo os modelos aprendidos em sua formação, carentes de maior respaldo teórico-científico em suas práticas. Não questionamos o talento artístico desses profissionais, e pode ser possível que muitos ministrem aulas de qualidade, mas também é certo que muitas deturpações e informações incorretas são passadas devido ao despreparo de muitos deles. Há inúmeros fatores que evidenciam a qualidade no ensino de dança, e não é somente um diploma que faz com que um professor seja realmente bom. Essas seriam outras discussões para outros trabalhos. Porém, acreditamos que a capacitação dos que trabalham com dança deve ser realizada por profissionais graduados em dança, pois *a priori* deveriam ser os mais indicados para tal.

Causou-nos agradável espanto verificar que as tentativas de inovação na área de ensino vieram justamente da professora de dança clássica. No início de nosso projeto, acreditávamos que os caminhos da pesquisa nos levariam a encontrar tais desejos e tentativas nas outras linguagens.

Cabe ressaltar dois pontos: o primeiro, que Ana Carla não ministra somente aulas de clássico, como já foi dito, mas suas inquietações estendem-se a todas as aulas e faixas etárias com que trabalha. E como ela afirma, sua preocupação não é ensinar uma técnica ou estilo, e sim dar aulas de *dança, educar* corpo e mente:

“Então o que eu puder eu vou proporcionar aos meus alunos, em termos de conhecimento – não é porque eu dou aula de dança, que vou ficar só na dança,... É isso que eu acho que tem de mudar na cabeça de quem trabalha com arte – tem de... ampliar os limites.”

O segundo, que ao afirmarmos que as demais entrevistadas não revelaram propostas inovadoras no ensino de dança, isto não significa que elas não estejam

efetivamente trabalhando com novas alternativas, ou não possuam projetos inovadores, ou que estejamos criticando suas propostas e estratégias em sala, visto não termos assistido a qualquer das aulas práticas ministradas por elas. Nossa opção metodológica foi proceder à análise somente a partir das falas das mesmas.

Outro ponto considerado em nossa análise foi a localização geográfica, o local onde atuam as entrevistadas. Duas trabalham em grandes centros fomentadores de cultura – Brasília e Belo Horizonte, e as outras duas em cidades do interior paulista (Campinas e Limeira), muito próximas ao grande centro que é a cidade de São Paulo. Duas professoras relacionaram aspectos de seu trabalho ao local onde atuam, uma positiva, outra negativamente.

Drago coloca que foi grande a dificuldade para ela inserir-se no mercado de trabalho logo após a conclusão do curso de graduação, porque as escolas da cidade – Limeira – são resistentes à implantação de projetos que não fossem estritamente ligados à forma tradicional de ensino da dança clássica (ou de qualquer outro estilo). E mesmo nos locais em que os projetos foram aceitos, as estratégias de ensino adotadas por ela eram vistas com desconfiança, tanto pela direção das escolas como pelos pais das alunas. Por parte destas, a aceitação vem mais rápido, mas um ponto comum a alunas, diretores e pais é a cobrança de resultados rápidos. Ela declara que em algumas escolas, é necessário mesmo adotar uma atitude “diplomática” – as mudanças tiveram de ser introduzidas gradualmente. Em outras, foi necessário submeter-se por certo tempo às diretrizes da escola, por vários fatores, como por exemplo, a vontade de continuar trabalhando ali e introduzir as idéias próprias, mesmo que para tanto tivesse de esperar o tempo certo para isso.

Analisando a situação, Drago conclui que o fato de trabalhar em Limeira “*é muito complicado*”, devido à mentalidade vigente. Não identificamos nas falas das outras entrevistadas as mesmas preocupações, talvez porque, de fato, a única que se

propõe a trabalhar de forma diferente da tradicional seja Drago. As demais reproduzem em suas aulas os modelos pedagógicos aprendidos. Acreditamos que, infelizmente, nossa entrevistada encontraria o mesmo tipo de resistência (com poucas exceções), qualquer que fosse a cidade brasileira onde trabalhasse, porque a mentalidade a que ela se refere é comum ao sistema de ensino de dança no país. Ocorre a “globalização” de um tipo de mentalidade – acredita-se que o ensino de dança deva ser reproduzido de acordo com os cânones até agora implementados, e a coragem para ousar e propor mudanças ainda é atitude incomum no meio.

Por outro lado, Herrmann relaciona o fator geográfico à sua criatividade, afirmando que este é um componente importante para a originalidade do trabalho artístico e dos valores inerentes à formação do cidadão e do indivíduo:

“Você não pode esquecer de onde veio. [...] E do quê você está falando. Se eu morasse na China, a minha dança seria completamente diferente. Até em Minas Gerais tem uma diferenciação geográfica. A gente se porta diferente. [...] Eu tenho o tempo inteiro de adaptar meu trabalho a corpos distintos.”

A influência exercida pelo eixo Rio-São Paulo na produção cultural é fortemente sentida em todo o país, e mesmo em grandes cidades como Brasília e Belo Horizonte – ambas com iniciativas de produção interessantes e criativas, como o grupo Endança, na primeira, e o trabalho de Klauss Vianna, do grupo Trans-Forma e de Herrmann e sua companhia na segunda - na área de ensino os modelos se repetem, a partir do que é gerado no Rio de Janeiro e em São Paulo. E ao considerarmos as duas outras cidades - Campinas e Limeira – questionamos: por que (estando ambas sob o raio de ação de um grande centro universitário, que todos os anos lança profissionais graduados em Dança no mercado de trabalho) as propostas de mudança no ensino parecem ser tão raras? Em nossa opinião, esse mercado encontra-se restrito e fechado a inovações, como mostra a fala anterior da professora Ana Carla.

Por outro lado, é neste país que vivemos e atuamos profissionalmente, e acreditamos que seja importante que o profissional da dança pense e repense a questão da identidade cultural brasileira. Dançamos, vivemos em/com um corpo repleto de história e características culturais locais. E por mais universal que seja a dança que queremos produzir, esta será expressa por um corpo que vive no Brasil do século XXI, não importam quais sejam suas heranças ancestrais. Dudude Herrmann declara ser estas uma de suas inquietações como docente e artista. Que é preciso

“escutar o corpo brasileiro, porque o brasileiro tem muito desgastada essa noção de pátria. A primeira coisa que você aprende é a negar a si mesmo. Essa coisa do catequizado, do colonizado, sempre me incomodou muito.”

Concordamos com a entrevistada no que diz respeito a ser necessário que nos orgulhemos mais de nossas raízes, de nossa história. Em seu trabalho, suas origens mineiras são fonte de inspiração e referência constante, pois

“eu sou de Belo Horizonte, tudo, toda minha formação é daqui. Isso, por um lado, me favoreceu muitas coisas. Foi importante para eu conseguir traçar meu caminho.”

A cultura e as artes no Brasil, estiveram, desde o início do século sob a dependência da classe média para se desenvolverem. É com a aceleração do desenvolvimento do capitalismo e crescimento da burguesia e proletariado que surge, intermediariamente, uma pequena burguesia e, assim, forma-se o público consumidor para as artes. Márcio Werneck Sodré,²⁴⁶ em análise sobre o desenvolvimento desse processo, estabelece como marco para a mudança nos paradigmas culturais brasileiros o ano de 1930. Segundo o autor, até então, qualquer produção ou manifestação cultural era julgada somente por especialistas de cada área. Com o processo de formação de público,

²⁴⁶ SODRÉ, Márcio. Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Pp. 54-60.

muda a escala de valores em relação à cultura, e o público passa a ser o juiz de valor da mercadoria cultural.²⁴⁷

Ao longo dos anos 20 e 30, e sob a influência cultural britânica, as classes burguesas carioca e paulista já financiavam diversos projetos artístico-culturais: a Companhia Americana de Filmes, o grupo teatral “Os Comediantes”, a escola de dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (que em seguida passou para o domínio da administração pública), o Museu de Arte Moderna em São Paulo, a Escola Livre de Artes Plásticas, a Escola de Arte Dramática, o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e a Companhia de Cinema Vera Cruz são alguns exemplos. O mecenato burguês foi fator preponderante enquanto durou a euforia modernista, e após seu término, o público que se formou para consumir a cultura produzida foi predominantemente pequeno burguês. E é “*uma burguesia paulista suficientemente forte e amadurecida*”²⁴⁸ que se dá ao luxo de financiar a produção de cultura.

O Movimento Modernista de 1922 também repercutiu e influenciou enormemente o processo de desenvolvimento cultural brasileiro. Financiado pela burguesia,²⁴⁹ o movimento apresentou um grupo de artistas dispostos a romper com todas as convenções em termos de estilo e técnica que predominavam até então.

Até 1945, a influência européia era bastante acentuada em termos de técnica, estilos, estética, forma e conteúdo da produção artística. Após o término da Segunda Grande Guerra, a influência norte-americana se faz sentir mais acentuadamente – especialmente em meios como o cinema, e mais tarde, a televisão. Na dança, a influência dos europeus sempre foi mais acentuada, tanto na dança clássica quanto na moderna.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

²⁴⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia, Cultura e Cinema*. In GALVÃO, Ma. Rita. *Burguesia e Cinema: O caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981. p. 11-25.

²⁴⁹ In M. W. SODRÉ, *op. cit.*, p. 57.

Em 1932, a gaúcha Chinita Ullman, retorna da Alemanha, onde foi aluna de Mary Wigman, e abre uma escola de dança moderna em São Paulo,²⁵⁰ juntamente com outra bailarina alemã, Kitty Bodenheimer. Na escola, se ensinava o clássico, além do moderno. A esse respeito, Márcia S. Hernández,²⁵¹ em sua análise sobre o trabalho de profissionais da dança paulista neste século, aventa a hipótese de Ullman ter querido assegurar um número maior de alunos – visto ser a dança moderna, naquele tempo, ainda uma novidade.



Fig. 38 – Chinita Ullman.

²⁵⁰ In M. V. SOARES. *op. cit.*, p. 90.

²⁵¹ In M. S. HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 141.

No mesmo ano, em Paris, o coreógrafo alemão Kurt Joos apresenta seu balé *A Mesa Verde*, no concurso promovido pelos Arquivos Internacionais da Dança, e recebe o primeiro prêmio.²⁵² Aqui no Brasil, a dança clássica e a reprodução dos balés europeus predominava e segundo Portinari,²⁵³ no ano de 1939 o balé *Uirapuru*, com música de Heitor Villa-Lobos e coreografia do tcheco Vaslav Veltchek é incluído no programa em temporada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Nas décadas de 30 e 40, Eros Volúcia destacou-se na cena artística brasileira encenando coreografias de temáticas brasileiras. Carioca, de formação clássica (estudou na Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio), foi aluna de Maria Olenewa.²⁵⁴ Posteriormente, segue para a Europa e Estados Unidos para aperfeiçoar-se, porém sempre defendeu a criação de uma linguagem brasileira de dança, embasada em danças populares. Dirigiu um curso de Danças no Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, ministrava aulas e atuava como bailarina em cassinos, para garantir o sustento.²⁵⁵

No decorrer da década de 40, a russa Nina Verchinina começa a dar aulas de dança moderna para os bailarinos do Teatro Municipal²⁵⁶ do Rio de Janeiro em meio à grande resistência dos bailarinos e dificuldades burocráticas. Nos anos 50, é confirmada a predominância absoluta dos padrões da técnica clássica no cenário da dança erudita brasileira. Em 1954, é criado o Balé do IV Centenário na cidade de São Paulo, e a direção da companhia, assim como a seleção dos bailarinos ficou a cargo de Aurelio Millos (1906-1988)²⁵⁷, de formação predominantemente clássica. No Rio de Janeiro, a direção da companhia do Teatro Municipal ficou a cargo de Tatiana

²⁵² In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 145.

²⁵³ *Ibid.*, p. 236.

²⁵⁴ In SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundacen, MINC, 1988. p. 353.

²⁵⁵ VOLUSIA, Eros. *Eu e a Dança*. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial Ltda, 1983. pp. 36-46.

²⁵⁶ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 237.

²⁵⁷ In M. S. HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 145.

Leskova²⁵⁸ - professora, primeira-bailarina, diretora e coreógrafa simultaneamente neste período.



Fig. 39 – Eros Volúsia

²⁵⁸ In M. PORTINARI, *op. cit.*, p. 237.

A orientação marcadamente européia se confirma e perdura ao longo dos anos, sem consideráveis transformações. As diretrizes permanecem as mesmas na década seguinte, sob a direção de madame Eugênia Feodorova, russa erradicada no Brasil, que promove um incremento no nível técnico dos bailarinos.



Fig. 40 – Nina Verchinina

No campo de ensino de dança, em 1958 é aberto o curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal da Bahia, em Salvador. No Rio de Janeiro, a Faculdade da Cidade oferece o mesmo curso nos anos 80 e em 1986, a Universidade Estadual de Campinas inicia as atividades dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança.

Do Balé do IV Centenário de São Paulo emergiram nomes importantes da dança brasileira. Gostaríamos de comentar o trabalho de três desses profissionais: Ismael Guiser, Máríka Gidali e Décio Otero. O primeiro por suas idéias relativas ao corpo dos dançarinos brasileiros, e os últimos por seu trabalho com o Ballet Stagium, fundado em 1971, com trabalhos voltados para temáticas brasileiras, iniciativa rara entre as companhias do país.

Hernández²⁵⁹ discute a importância do argentino Ismael Guiser no cenário da dança brasileira, não somente por sua contribuição à área do ensino da mesma, com suas três escolas fundadas em São Paulo, como também por Guiser sempre acreditar que os corpos brasileiros deveriam ser treinados com uma técnica de dança diferenciada, adequada ao biotipo latino-americano. Ao invés de copiar a forma, o dançarino deve antes compreender a essência da técnica e ajustá-la às características e diferenças anatômicas.²⁶⁰

Em suas idéias, Guiser coincide em certos pontos com as de Alicia Alonso, bailarina cubana e diretora do Balé Nacional de Cuba, que também procurou adaptar a técnica da dança clássica aos corpos de bailarinos de sua companhia, negros e de linhas mais redondas:

*“[...] ao invés de ver ‘O Lago dos Cisnes’ dançado por mulheres franzinas, pálidas, quase ‘cadavéricas’, pode-se ver os ‘cisnes’ roliços, carnudos e bronzeados.”*²⁶¹

Hernández acrescenta que na escola cubana o que se dá é somente a adaptação da técnica aos corpos, mas que estética e coreograficamente as estruturas permanecem as mesmas, sem alteração.²⁶² A nosso ver, essa é a grande falha no

²⁵⁹ In M. S. HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 149.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 150.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 152: “[...] au lieu de voir ‘Le lac des cygnes’ dansé par de femmes minces, pâles, presque ‘cadavériques’, on peut voir des ‘cygnes’ ronds, charnus et bronzés.” (Trad. da A.)

²⁶² *Ibid.*, p. 152.

pensamento desses dois profissionais. Guiser e Alonso não propõem a aceitação irrestrita dos corpos latino-americanos e sim a reestruturação da técnica por um lado, visando o incremento técnico dos bailarinos, e por outro lado, essa melhoria técnica objetiva o “ajuste” desses bailarinos ao padrão e ao mercado.

Hoje o cenário da dança brasileira apresenta algumas propostas inovadoras e interessantes, em meio às eternas crises e dificuldades financeiras. O coreógrafo paulista Ivaldo Bertazzo, por exemplo, propõe trazer para o palco corpos brasileiros do cotidiano. Muitos de seus trabalhos foram compostos para e encenados por pessoas sem teinamento formal em dança. O estudo de danças étnicas, como a dança do ventre, fisioterapia e dança moderna embasam sua pesquisa de linguagem, na qual o uso do centro do corpo tem grande importância.

“Desde sempre Ivaldo Bertazzo lia o corpo na sua materialidade. Antes do dançar, esse ‘onde’ a dança acontecia era o que atraía a sua atenção. Portanto, havia que desvendar as suas construções. Conhecer o ‘como’ do funcionamento do corpo para fazer dele um rito adequado a encenar seus acontecimentos como ação.” ²⁶³

O último tema abordado nas entrevistas, dizia respeito à percepção do corpo em cena pelas entrevistadas, e com suas falas gostaríamos de encerrar este capítulo. Como elas o percebem, que sensações vivenciam, se a razão interfere, qual a relação com a técnica neste momento. Todas afirmam que ocorre um momento de transcendência, em que somente a emoção predomina, a percepção do corpo físico ocorreria em momentos de dificuldade técnica, mas mesmo esta não impediria o que identificamos como um estado alterado de consciência, que em nossa opinião, diferencia o ato artístico de qualquer outro.

“Acho que nunca parei para pensar nisso. Quando eu dançava clássico e moderno eu ficava preocupada se a barriga estava presa, se eu estava bonita, ou feia, se o pé estava certo ou errado. No flamenco

²⁶³ KATZ, Helena. *O Brasil descobre A Dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994. p. 76.

não, o que importa mais é a música [...] o que o cantaor está cantando. [...] No palco, estou tão unida com o que acontece ali... [...] é como se eu saísse um pouquinho do meu corpo, ficasse aqui do lado, vendo o que o corpo está fazendo... Quando penso na técnica, penso nos meus pés”. (Lu Garcia)

“Bom, eu preciso “zerar” e me entregar, entregar o meu instrumento para a minha ação. E meu instrumento é o meu corpo. [...] Cada artista tem seu ritual de cena e isso é sagrado. [...] Racionalmente, eu olho as coisas, mas eu não posso dançar racionalmente. Tudo bem, eu tenho técnica é para isso [...], mas para mim é um presente você deixar seu corpo pensar, em vez de sua cabeça. [...] Esse ser observador, ele se retira e observa, essa divisão de vários eus... de lado, olhando, quietinho, esperando... Por que eu estou em atuação, é o meu instrumento”. (Dudude Hermann)

“Cada vez mais para mim – seja onde for – é cada vez mais prazeroso dançar. Quanto mais passa o tempo, mais eu me sinto segura, madura. Eu consigo sentir o corpo, o músculo, mesmo. [...] Mas não paro de sentir a emoção ou a concentração. [...] Eu sinto energia. [...] Aquela concentração, nada vai me dispersar naquele momento, o meu corpo está ali”. (Ana Carla Drago)

“Sinto-me bem consciente de meu corpo e bem à vontade quando estou em cena. Porém, isso ocorre agora, depois de anos dançando profissionalmente. No início, eu ficava tentando esconder minhas estrias com maquiagem, por que na dança do ventre a estética conta muito. Hoje eu não me preocupo com a beleza aparente – eu sei que a beleza é subjetiva, vai depender mais da minha atuação do que da aparência do meu corpo.” (Cíntia Nepô)



Fig. 41 – Décio Otero e Márka Gidali

CONSIDERAÇÕES FINAIS

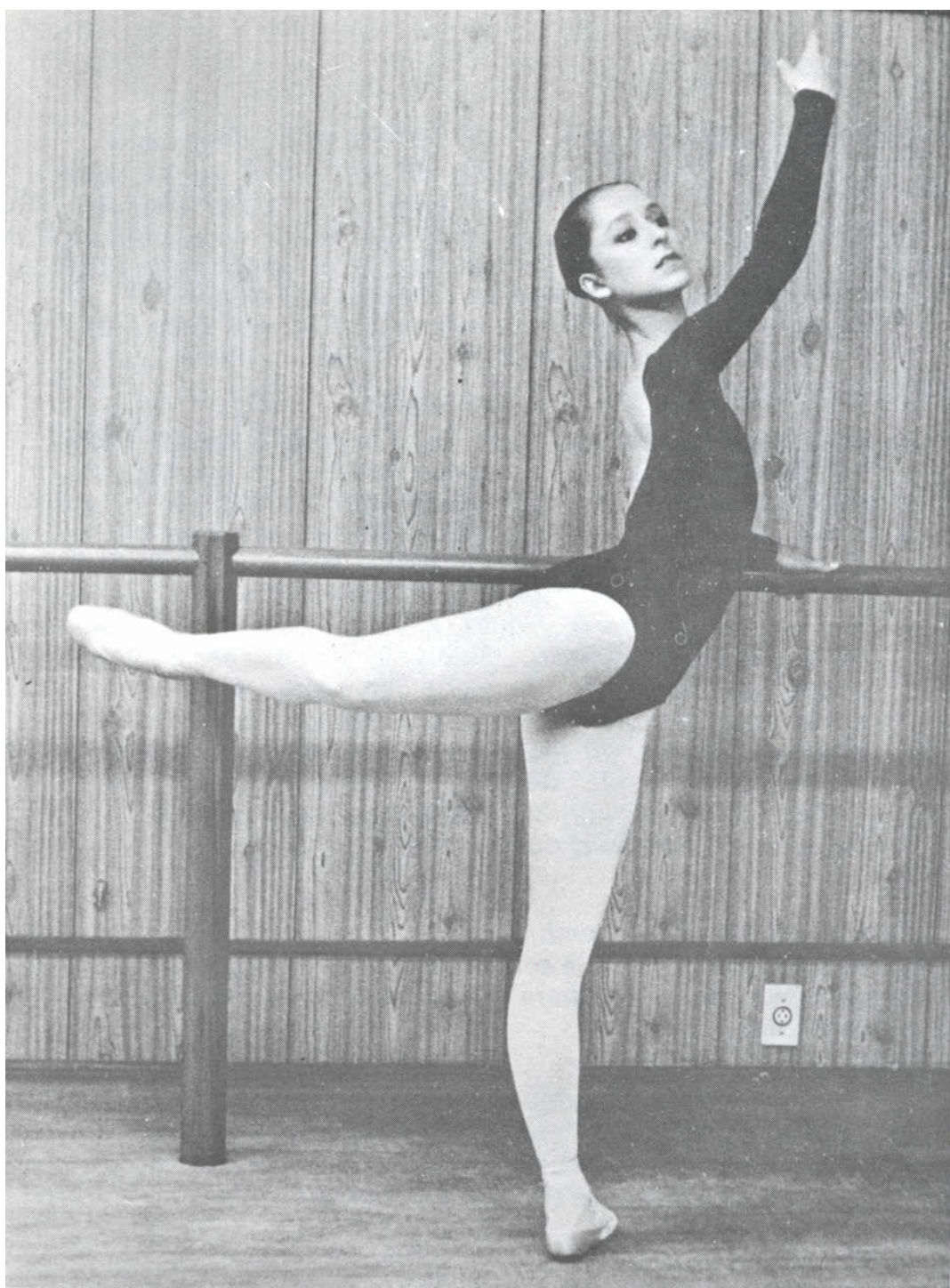


Fig. 42 – Ana Botafogo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[No Ocidente] um relacionamento de amor-ódio com o corpo deu o tom de toda a cultura moderna. O corpo é desprezado e rejeitado como algo inferior, e ao mesmo tempo desejado como algo proibido, objetificado e alienado...” ²⁶⁴

O corpo como um fenômeno sociológico e psicológico é fonte de inúmeras e inesgotáveis pesquisas, em áreas as mais diversas. A relação dos seres humanos com seus corpos, a percepção que temos de nós mesmos, e o julgamento que fazemos de nós, do outro e do mundo são fatores intrinsecamente ligados e extremamente complexos. Corpo e *psyche* interagem e influem mutuamente no desenvolvimento de um e outro, e a imagem corporal²⁶⁵ que temos pode ser modificada de acordo com vários fatores – de experiências corporais vivenciadas na infância a estados de ânimo diferentes.²⁶⁶

O que nos importa é como essa relação é desenvolvida no processo de ensino-aprendizagem em dança. Devido à obviedade do fato de ser o corpo o instrumento principal nesse processo, as implicações devem estar muito claras e devem ser muito bem trabalhadas pelo professor. Este deve estar, a nosso ver, consciente da responsabilidade inerente à sua função. Ensinar dança não deveria ser somente o ato de transmitir conhecimentos técnicos a respeito deste ou daquele gênero ou linguagem – não deveria ser, também o processo de somente disciplinar e adestrar corpos; deveria, sim, ser a educação de pessoas, indivíduos, cidadãos, acompanhada da conscientização

²⁶⁴ Max Horkheimer and Theodor Adorno, "Dialectic of Enlightenment". In W. BUONAVENTURA, *op. cit.*, p. 197: "[In the West] a love-hate relationship with the body colours all recent culture. The body is scorned and rejected as something inferior, and at the same time desired as something forbidden, objectified and alienated..." (Trad. da A.)

²⁶⁵ De acordo com Paul Schilder, imagem corporal é "a figura que formamos do tamanho do nosso corpo na nossa mente, e os nossos sentimentos com relação ao tamanho e à forma do nosso corpo e de suas partes constituintes." BEHAR, Vivian Schindler, CORDÁS, Táki. Imagem corporal: história das idéias psicológicas. In: CORDÁS, Táki (Org.). *Fome de Cão: quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia*. São Paulo: Maltese, 1993. P.33.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 31-33.

de que nossos corpos são fontes de conhecimento e saber, de beleza e prazer, de expressão e comunicação com o mundo e como tal, merecedores de respeito e aceitação.

*“... as atividades centradas no Eu, como a consciência de si próprio, são atividades que derivam do esquema corporal e o desenvolvem e, mais ainda, possibilitam-lhe a representação mental. O corpo funciona, assim, como uma linguagem na comunicação Eu-mundo, possibilitando o crescimento e o aprendizado.”*²⁶⁷

Porém, o que infelizmente se verifica no mundo da dança é mais do que uma preocupação estética com a forma do corpo. Há o julgamento sobre o desempenho e mesmo o caráter – muitos julgam “preguiçosos e sem força de vontade” os que não se encaixam no modelo - do bailarino/a dependendo de como este lida com sua aparência. E espera-se que o aluno/a tente modificar o corpo caso este não corresponda à forma esperada.

O fato é que vivemos em uma sociedade lipofóbica, na qual parcela significativa da população está insatisfeita com os próprios corpos, procurando modificá-los, tentando se adequar aos modelos oferecidos pela mídia:

*“... uma das características de nossa época é sua lipofobia, sua obsessão pela magreza, sua rejeição quase maníaca à obesidade: ‘A sociedade, dizia o nutricionista Jean Trémolières, cria os obesos e não os tolera.’”*²⁶⁸

“Muito bem aproveitada e insuflada pela mídia, a associação da magreza (e todos os recursos para obtê-la) com saúde, sucesso, autocontrole e modernidade tem levado muitos, senão a maioria dos indivíduos da nossa cultura, à busca do corpo ideal (seja lá o que isso signifique). Inerente a esta busca desenfreada, duas supostas verdades são assumidas cegamente. A primeira, de que o nosso corpo é infinitamente maleável, bastando adequada combinação de procedimentos para se alcançar o modelo desejado. A segunda, de que haverá grandes recompensas, uma mudança radical de vida, algo

²⁶⁷ ASSUMPÇÃO Jr., Francisco Batista. A Consciência de corpo na criança. In: CORDÁS, Táki (Org.). *Fome de Cão: quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia*. São Paulo: Maltese, 1993. P. 48.

²⁶⁸ In C. FISCHLER, *op. cit.*, p. 69.

como o reino dos céus, reservado para quem alcançar este objetivo.”
269

Mesmo se considerarmos o fato de que os corpos mudam de geração a geração, que o conceito de beleza também se modifica de acordo com o tempo e cultura – ainda assim, a pressão maior recai sobre a mulher para manter-se magra, não importando a idade ou condições físico-sócio-econômicas, e sobre a bailarina esta pressão é mais fortemente sentida.

A pesquisadora norte-americana Naomi Wolf²⁷⁰ relaciona a ideologia da beleza feminina à última tentativa de controle das mulheres por parte do mundo machista. O mito da beleza é usado contra as mulheres, e como grande parte não poderia, mesmo se quisesse, atingir o padrão divulgado pela mídia, essa busca tornou-se fonte de frustração e neurose para muitas. Mulheres que após a segunda onda do feminismo tornaram-se incontroláveis, visto terem adquirido o poder sobre o corpo com o advento da pílula anti-concepcional. Assim, o controle do peso passaria pelo viés do controle social:

“Como os mitos da maternidade, da domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar a tarefa de colocar as mulheres ‘no seu devido lugar’ como pilares da família ocidental, a ideologia da beleza se fortaleceu. Basta ver que a partir da década de 80 a modelo jovem e esquelética tomou o lugar da feliz jovem dona de casa nos anúncios publicitários.” ²⁷¹

Marcondes,²⁷² em sua análise sobre o uso dado às dietas na contemporaneidade, observa que em tempos pré-históricos, o que as representações de corpos femininos revelam é que o ideal de beleza da época era o de um corpo em que as

²⁶⁹CORDÁS, Táki Atanassios. Quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia. In: CORDÁS, Táki (Org.). *Fome de Cão: quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia*. São Paulo: Maltese, 1993. P. 25.

²⁷⁰In J. LARA, *op.cit.*, p. 33.

²⁷¹*Ibid.*, p. 33.

²⁷²MARCONDES, José Antonio Miguel. Dietas: modismo ou saúde? In: CORDÁS, Táki (Org.). *Fome de Cão: quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia*. São Paulo: Maltese, 1993. P. 66.

formas são ressaltadas: seios, ventre e nádegas volumosos. O autor afirma que tais imagens provavelmente não retratavam a realidade, considerando-se o caráter nômade das sociedades e a dificuldade em se obter alimentos – um indivíduo obeso seria no mínimo, incomum.

Fischler²⁷³ afirma que, por volta do século XIX, os gordos eram apreciados socialmente, pois seus corpos refletiam valores positivos: saúde, riqueza, respeitabilidade, caprichos e vontades satisfeitos. Por outro lado, a magreza revelava traços negativos: doença, definhamento, pobreza, maldade e até mesmo ambição desenfreada. Nas últimas décadas do século XX, o que verificamos é a total inversão desses valores: amamos os corpos magros, ansiamos por obtê-los, e obesidade pode significar pobreza, ausência de recursos para modificar o corpo.

Porém, cabe registrar que as regras para quem dança pouco se modificaram ao longo dos séculos. Desde o surgimento das primeiras bailarinas clássicas, já se criticava qualquer aumento de peso, e os críticos revelam-se duros, cruéis em seus comentários, mesmo se a técnica e expressividade de muitas delas não tivessem sofrido modificações. A francesa Marie Allard (1742-1802) tornou-se primeira bailarina da Ópera de Paris na segunda metade do século XVIII, (foi amante de Gaetano Vestris e mãe de Auguste Vestris) e teve seu contrato cancelado

*“... devido a seu hábito deplorável de produzir duas crianças a cada 18 meses, ocasionando condições destrutivas de todos os efeitos de palco. A falta de graciosidade quase crônica de sua figura também afastou as afeições de seus admiradores, e [...] Sophie Arnould disse a seu respeito que ‘ela era como certas nações, sempre ampliando suas fronteiras, mas nunca retendo suas conquistas.’”*²⁷⁴

²⁷³ In C. FISCHLER, *op. cit.*, pp. 77-78.

²⁷⁴ MIGEL, Parmentia. *The Ballerinas From the Court of Louis XIV to Pavlova*. New York, USA: The Macmillan Company, 1972. “... on the ground that her deplorable habit of producing two children every eighteen months caused her to be constantly in a condition which was destructive of all stage effects. The almost chronic ungracefulness of her figure also estranged the affections of her lovers, and [...] Sophie Arnould to say of her that ‘she was like certain nations, always extending her borders but never retaining her conquests.’” p. 53. (T. da A.)

*“Ela estava [...] ganhando peso, e apesar de o público continuar a ser indulgente, a obesidade começava a tornar-se um problema sério. [...] Críticos mais severos queixavam-se de suas curvas generosas, mas a audiência a aclamava com entusiasmo.”*²⁷⁵

Noverre criticou Marie Camargo, dizendo que esta não era “*nem bonita, nem alta, nem bem formada*”,²⁷⁶ opondo-se aos críticos de sua época, que a diziam perfeita. Fanny Bias, por sua vez, primeira bailarina da Ópera de Paris durante 18 anos – de 1807 a 1825 – era tão magra que era conhecida por “*La Désossée*”.²⁷⁷ Gautier criticou Marie Taglioni e Louise Fitz-James por serem muito magras – esta última sendo comparada a um lagarto e a uma minhoca.²⁷⁸ Mas estas são exceções – as críticas mais ácidas sempre se referiam à idade e corpulência das bailarinas.

No decorrer da história da dança teatral ocidental, observamos que o corpo considerado ideal vai se modificando, transforma-se aos poucos, mas não radicalmente.

Na dança clássica, a partir dos balés românticos, a figura de sáfides e fadas, e o modelo de mulher frágil e delicada determina um corpo magro, franzino, que evidencie as linhas e ângulos tão valorizados por essa técnica e a qualidade de movimento aérea, extremamente leve, contra-gravidade. O uso da sapatilha de ponta também é fator importante na imposição deste modelo. A redução do peso corporal a limites extremos é condição *si ne qua non* em muitas companhias, e o coreógrafo George Balanchine teve papel importante no processo de cristalização desse padrão, ao reforçá-lo num período (décadas de 60 e 70) em que muitos artistas experimentavam exatamente a diversidade de corpos em cena.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 56.: “She was [...] putting on weight, and although the public continued to be indulgent, obesity was going to become her serious problem. [...] Severer critics grumbled about her overgenerous curves, but the audience welcomed her with enthusiasm.” (T. da A.)

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 37: “I saw Camargo dance (...). The various authours were wrong who called her graceful. (...). She was neither pretty, nor tall, nor well formed...”

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 95.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 172.

A dança moderna, buscando inicialmente opor-se ao modelo romântico de mulher e de temas, busca um corpo que seja forte, que não esconda o esforço físico, e até mesmo em determinado período, procura mostrar a “feiúra” de certas formas, como as coreógrafas Martha Graham e Mary Wigman. Em geração antecedente, Isadora Duncan é exemplo de outra vertente em que se buscou a “naturalidade” de movimentos e formas - um corpo mais livre, tanto da rigidez acadêmica do balé clássico, quanto da restrição de movimentos imposta por roupas (corpetes e espartilhos) e calçados (sapatilhas de ponta), que inibiam a movimentação e livre expressão do corpo.

“... as pioneiras serviram como uma verdadeira legião quebrando regras, tanto de suas formas de arte, como das normas culturais para as mulheres, reivindicando, (se não sempre concretizando) liberdade para o corpo feminino que dança – liberdade dos espartilhos e sapatilhas; liberdade para não se casarem; liberdade para criar novos vocabulários expressivos de movimento.” ²⁷⁹

Na dança pós-moderna, os artistas procuraram mostrar a possibilidade de se trabalhar com uma diversidade maior de corpos, técnicas e temas, assim como a ausência dos mesmos. Tratou-se de levar para a cena corpos mais “comuns”, que fizessem parte do cotidiano, pessoas sem treinamento técnico em dança – uma oposição à virtuosidade que, de qualquer maneira, caracteriza as linguagens e períodos anteriores.

Com a dança contemporânea surgindo num contexto de “culto ao corpo” – característica da década de 80 - ocorre uma volta ao padrão antigo, de corpos tecnicamente trabalhados e exaustivamente modelados e construídos – não só com o treinamento em dança, mas também com a utilização de técnicas as mais variadas para a construção desse corpo: do *body-building* à cirurgia plástica, vale tudo para se alcançar a

²⁷⁹ BANES, Sally. *Dancing women: female bodies on stage*. London: Routledge, 1998 “... the forerunners served as an entire cohort in breaking the rules, both of their art form and of cultural norms for women, by claiming (if not always realizing) liberty for the female dancing body – freedom from corsets and shoes; freedom from the marriage plot; freedom to create new expressive vocabularies of movement.” P. 123. (T. da A.)

estética perfeita. Esse corpo contemporâneo também deve ser eclético, devendo ajustar-se a vários estilos de dança.

Uma alternativa a esses modelos poderiam ser as danças de origem oriental e/ou folclóricas, como a dança do ventre e o flamenco. Em sua gênese, essas danças dão tratamento diferenciado ao corpo: na dança do ventre, o corpo é sagrado, o princípio feminino é expresso em cada movimento e nas formas do corpo. Os atributos físicos relacionados à mulher são exarcebados: quadris largos, curva dos seios, movimentos que evidenciam as partes do corpo relacionadas à procriação. No flamenco, o corpo é visto como instrumento para expressar emoções, e os limites em relação à idade e forma corporal são relativamente mais abrangentes do que na dança clássica e moderna. Porém, mesmo havendo na contemporaneidade uma larga preocupação dos profissionais dessas duas danças com a estética do corpo em cena, a força-motriz tradicional para ambas ainda repousa em outros motivos, que não a aparência física.

Cabe esclarecer que não nos referimos aos estilos acima citados porque os consideramos melhores que quaisquer outros estilos, ou porque suas metodologias de ensino sejam radicalmente diferentes de outras. Não se trata de hierarquizar estilos ou linguagens de dança; pelo contrário, queremos apontar a possível diferença de visões de corpos, notadamente o feminino. O que propomos é a abertura do leque de opções- não a restrição a esta ou aquela dança, a esta ou aquela maneira de ensinar.

Por outro lado, observamos que a preocupação com a estética extrapola o campo da atuação artística. Verificamos que no ensino de todas as técnicas estudadas, as professoras entrevistadas revelam, em um ou outro momento, de forma explícita ou velada, a busca por um chamado “corpo ideal” que expresse as potencialidades de cada estilo. Visto que não há como se desvincular de seus valores, conceitos e pensamentos no processo de ensino-aprendizagem – muito pelo contrário, tais elementos são constitutivos de tal processo – o que questionamos é a maneira como isso é passado aos

alunos. Questionamos se os professores/as tratam a questão como condição *si ne qua non* para a dança ou se há abertura para a aceitação de corpos diferentes do idealizado. Questionamos se tais exigências restringem-se a indivíduos que pretendem seguir carreira profissional (e mesmo esses, por que teriam de se encaixar em um modelo?) ou se estendem-se a todos em sala de aula, irrestritamente.

Julgamos ser necessário ao educador que trabalha com arte a reflexão constante e aprofundada acerca de sua prática, de seus objetivos e expectativas em relação a seus alunos. Pois que estes também as alimentam em relação a seu mestre. Falamos do que se espera dos alunos, dos estereótipos atribuídos a quem dança, mas também devemos refletir acerca dos estereótipos estabelecidos para os professores/as.

Também generalizou-se a idéia que professoras de dança clássica possuem corpos perfeitos e giram 32 *fouetées* na ponta, são extremamente magras, estão sempre usando coque e andando com pés virados para fora, algumas fazendo correções na barra com uma varinha ou bengala, tratando seus alunos de forma rígida, como em um treinamento militar. Que as professoras de moderno e contemporâneo são mulheres magras, porém fortes, dentro de seus macacões largos, sempre descalças e tranquilas. Que a professora de dança do ventre será uma mulher bonita, sedutora, de cintura fina e quadris largos, o chamado “corpo violão”, cheia de penduricalhos – brincos, pulseiras, véus. E finalmente, que a professora de flamenco sempre surgirá com uma saia longa, tocando castanholas, abanando seu leque e possuirá um temperamento “forte”, “espanhol”.

Todo e qualquer rótulo é extremamente injusto e limitante. A competência de um/a professor/a não deve ser medido pela sua aparência, ou pelas roupas que usa - dentro ou fora da sala de aula – não se pode nem mesmo julgar uma ou duas aulas. O decorrer do processo de ensino é que deveria, em nossa opinião, ser analisado, para que se possa obter um painel mais abrangente sobre as questões tratadas.

Segundo a escritora Lia Luft,²⁸⁰ “[...] é preciso ter um mínimo de liberdade interior e discernimento para não ser escravizado pelos estereótipos sociais que nos obrigam a ser atléticos, jovens e magros.”

E por fim, acreditamos também que os educadores que trabalham com dança têm papel fundamental nesse processo de aceitação própria e construção da auto-estima, de libertação interior e discernimento, de mudança desse paradigma imposto há séculos e que perdura até hoje. Paulo Freire afirma que, qualquer que seja a atitude que um professor tome, seja ele eficiente ou não, responsável ou licencioso, rígido ou amoroso, sempre haverá marcas desse professor na vida do aluno.²⁸¹ Torna-se, por isso, mais importante a consciência de que é necessário o exercício da ética, da crítica, da reflexão constante acerca da prática docente. A vida é um eterno aprender e reaprender, começar, recomeçar e essencial mesmo é procurar manter uma visão aberta a mudanças.

²⁸⁰ In J. LARA, *op. cit.*, p. 31.

²⁸¹ In P. FREIRE, *op. cit.*, p. 73.

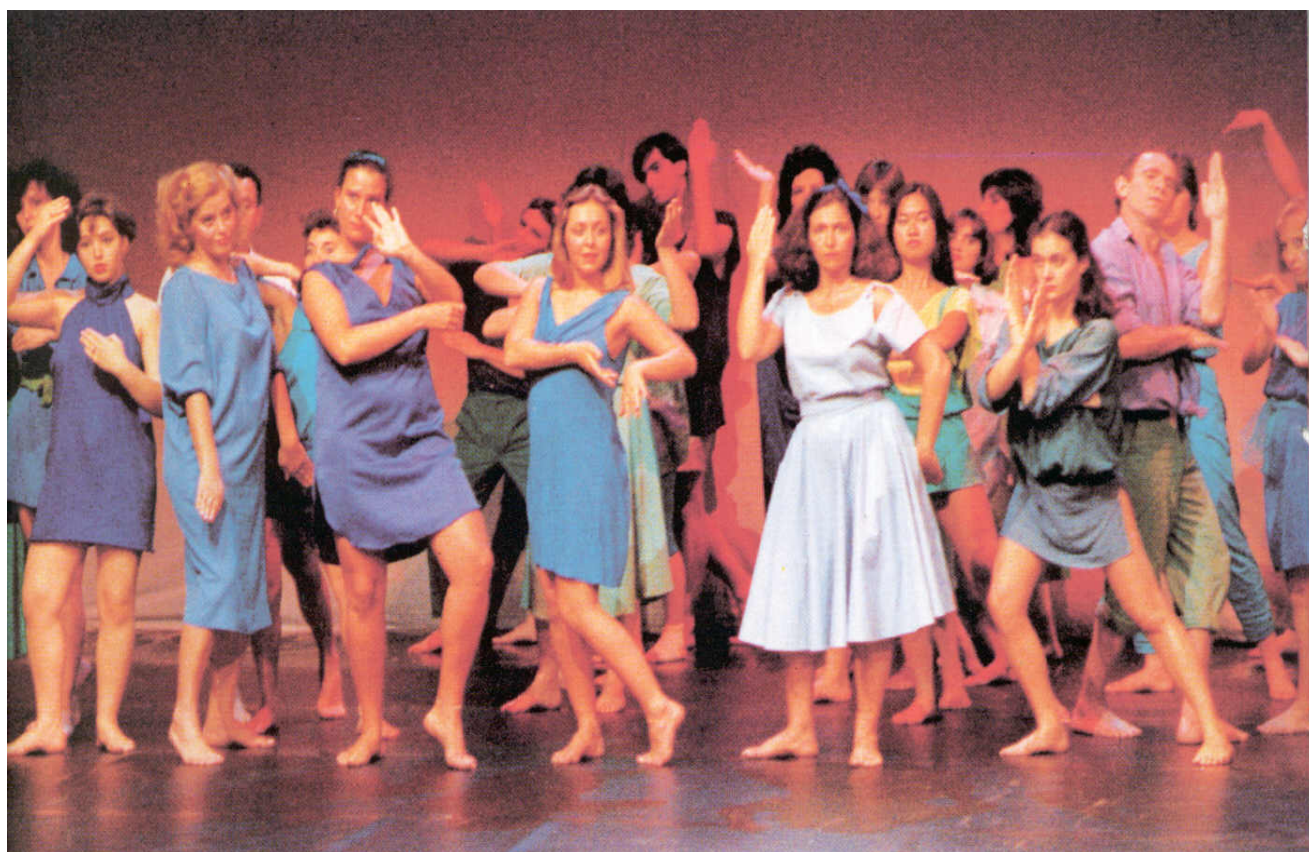


Fig. 43 – “Entre Duas Portas”, coreografia de Ivaldo Bertazzo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

AL-RAWI, Rosina-Fawzia B. *Grandmother's secrets: the ancient rituals and healing power of belly dancing*. New York, USA: Interlink Books, 1999.

AQUINO, Rubim Santos Leão de et al. *História das sociedades: das sociedades modernas às sociedades atuais*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

ASSUMPÇÃO Jr., Francisco Batista. A Consciência de corpo na criança. In: CORDÁS, Táki (Org.). *Fome de Cão: quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia*. São Paulo: Maltese, 1993. p.37-49.

AU, Susan.. *Ballet & Modern Dance*. London, UK: Thames and Hudson, 1988.

BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press, 1987.

_____. Terpsichore in sneakers, high heels, jazz shoes, and on pointe: Postmodern dance revisited. In BANES, Sally (Org.) *Writing dancing in the age of postmodernism..* Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press, 1994. p. 301-310.

_____, CARROLL, Noël. Dance and Spectacle in the United States in the Eighties and Nineties. In. BANES, Sally (Org.) *Writing dancing in the age of postmodernism..* Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press, 1994. p. 333-340.

_____. *Dancing women: female bodies on stage*. London: Routledge, 1998.

BEHAR, Vivian Schindler, CORDÁS, Táki. Imagem corporal: história das idéias psicológicas. In: CORDÁS, Táki (Org.). *Fome de Cão: quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia*. São Paulo: Maltese, 1993. p. 29-36.

BÉJART, Maurice. *Um instante na vida do outro*. Tradução: Suzana Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (Original: *Um instant dans la vie d'autrui*)

BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile*. London, UK: Saqi Books, 1994.

CARVALHO, Yara Maria de. Corpo e História: o corpo para os gregos, pelos gregos, na Grécia Antiga. In: SOARES, Carmem L. (Org.) *Corpo e história*. Campinas, SP: Editores Associados, 2001. p. 163-175.

CORDÁS, Táki Atanassios. Quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia. In: CORDÁS, Táki (Org.). *Fome de Cão: quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia*. São Paulo: Maltese, 1993. p. 17-27.

COURTINE, Jean Jacques. Os Stakhanovistas do narcisismo - *bodybuilding* e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In SANT'ANNA, Denise B. (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 81-114.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989. (Original: *Mâle Moyen Âge: de l'amour et autres essais*)

DUNCAN, Isadora. *Minha Vida*. 9. ed. Tradução: Gastão Cruls. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1985. (Original: *My Life*.)

_____. *Fragmentos autobiográficos*. Tradução: Lia Luft. Porto Alegre: L & PM, 1996. (Coleção L&PM Pocket; vol. 5)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Corpo, p. 482.

FISCHLER, Claude. Obeso benigno, obeso maligno. In SANT'ANNA, Denise B. (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 69-80.

FONTANA, Roseli, CRUZ, Maria Nazaré. A abordagem histórico-cultural. In: FONTANA, Roseli, CRUZ, Maria Nazaré. *Psicologia e trabalho pedagógico*. São Paulo: Atual, 1997. Cap. 5, p. 57-68.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. 125-152.

_____. Os recursos para o bom adestramento. In FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p.153-172.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. *Autoridade do professor: meta, mito ou nada disso?* São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1988. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, v. 28)

- GALVÃO, Maria Rita. Burguesia, Cultura e Cinema. In GALVÃO, Ma. Rita. *Burguesia e Cinema: O caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981. p. 11-25.
- JOHNSON, Don. *Corpo*. Tradução: Aduari Bastos, Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990. (Original: *Body*)
- KATZ, Helena. *O Brasil descobre A Dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.
- KIRKLAND, Gelsey, LAWRENCE, Greg. *Dançando em meu túmulo: uma autobiografia*. Tradução: Isabel Paquet de Araripe. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991. (Original: *Dancing on my grave*)
- LA REGINA, Gláucia.. *Dança do ventre: uma arte milenar*. São Paulo: Moderna, 1998.
- LEVER, Maurice. *Isadora*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LÜDKE, Menga, ANDRÉ, Marli. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986. (Temas básicos de educação e ensino)
- _____. Aprendendo o caminho da pesquisa. In FAZENDA, Ivani (Org.). *Novos enfoques da pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez, 1992, p. 35-50.
- McDONAGH, Don. *Martha Graham: a biography*. New York: Praeger Publishers, Inc, 1973.

MARCONDES, José Antonio Miguel. Dietas: modismo ou saúde? In: CORDÁS, Táki (Org.). *Fome de Cão: quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia*. São Paulo: Maltese, 1993. p. 63-73.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974. Vol. II, p. 209-233.

MIGEL, Parmenia. *The Ballerinas From the Court of Louis XIV to Pavlova*. New York, USA: The Macmillan Company, 1972.

NAVAS, Cássia, DIAS, Lineu. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROMERO, Elaine. As relações de saber-poder sobre o corpo. In ROMERO, Elaine (Org.). *Corpo, Mulher e Sociedade*. Campinas, SP: Papirus, 1995. P.15-42.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In SANT'ANNA, Denise B. (Org.) *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 121-139.

_____. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmem L. (Org.) *Corpo e história*. Campinas, SP: Editores Associados, 2001. p. 3-23.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução: Lígia A. Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. (Original: *The fall of public man*)

SERVOS Norbert. *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the Art of training a goldfish*. Köln, Alemanha: Ballet-Bühnen-Verlag Köln, 1984.

SIEBERT, Raquel Stela de Sá. As relações de saber-poder sobre o corpo.. In ROMERO, Elaine (Org.). *Corpo, Mulher e Sociedade*. Campinas, SP: Papirus, 1995. p.15-42.

SODRÉ, Márcio. Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SORELL, Walter. *Dance in its time*. 10 ed. New York, USA: Columbia University Press, 1986.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundacen, MINC, 1988.

TERRY, Walter. *Alicia and her Ballet Nacional de Cuba*. New York: Anchor Press/Doubleday, 1981.

VALIM JR. Acácio. O balé do belo (ou A Leveza Insuportável). In: CORDÁS, Táki (Org.). *Fome de Cão: quando o medo de ficar gordo vira doença: anorexia e bulimia*. São Paulo: Maltese, 1993. p. 127-135.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. São Paulo: Funarte, 1997.

VOLUSIA, Eros. *Eu e a Dança*. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial Ltda, 1983.

Dissertações e Teses

HERNÁNDEZ, Márcia . M. Strazzacappa. *O corpo em-cena*. Campinas, S.P, 1994. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação, UNICAMP.

_____. *Fondements et enseignement des techniques corporelles des artistes de la scène dans l' état de São Paulo (Brésil) au Xxème siècle*. Tese de Doutorado. Paris: L'Université Paris 8, 2000.

RODRIGUEZ, R. *O pensamento antropológico de Marcel Mauss: uma leitura das "técnicas corporais"*. Campinas, S.P., 1997. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação, UNICAMP.

SOARES, Marília Vieira. *Ballet ou Dança Moderna? São Paulo na década de 30*. São Paulo 1996. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, USP.

Trabalho de Conclusão de Curso – T.C.C.

ALVES, Kelynn Midori. *Querem o que o meu corpo quer?* Campinas, SP, 1997. (Trabalho de Conclusão de Curso). Faculdade de Educação, UNICAMP.

Artigos extraídos de publicações periódicas

LARA, Junia. O mito da beleza feminina. ***Revista Verbo***, Sindicato dos Professores do Distrito Federal, Brasília, Ano II, n. 4, pp. 30-33, jun./jul. 2001.

SANT'ANNA, Denise B. As infinitas descobertas do corpo. In: PISCITELLI, Adriana, GREGORI, Filomena (Org.). ***Cadernos Pagu***: corporificando gênero, Campinas, SP, n. 14, p. 235-249, 2000.

SOARES, Marília Vieira.. A sobrevivência do Ballet Romântico na URSS. ***Revista Trilhas***, Campinas: IA/UNICAMP, v. 1, n.1, p. 31-39, jan./jul. 1988.

STINSON, Susan. Uma pedagogia feminista para a dança da criança. ***Revista Pró-posições***, Campinas: FE/UNICAMP, v. 6, n. 3, p. 77-89, nov. 1995.

TAYLOR, Sherry. B. Dança em uma época de crise social: em direção a uma visão transformadora de dança-educação. ***Revista Comunicação & Artes***, São Paulo, ano 17, n.28, p. 64-74, jan./abr. 1994.

Artigos extraídos da Internet

DUNNING, Jeniffer. Pursuing perfection, dancing with death: eating disorders haunt ballerinas. *Dancemagazine* [online]. Disponível na Internet: <<http://www.dancemagazine.com/dancelinks/articles>> Acesso em 22 de março de 1999.

GIM, Kari.. The perfect ballet body. *Dancemagazine* [online]. Disponível na Internet: <<http://www.dancemagazine.com/dancelinks/articles>> Acesso em 22 de março de 1999.

HARDING, Karol Henderson. The world's oldest dance – the origins of oriental dance. *Dance Archives* [online]. Disponível na Internet: <<http://www.bdancer.com/history/Bdhist1.html>> Acesso em 10 de fevereiro de 2001.

MARTIN, Bob. Flamenco: The dance of Andalusia. *Inquisitive traveler* [online]. Disponível na Internet: <<http://www.inquisitivetraveler.com/pages/artlib/flamenco.htm>> Acesso em 10 de fevereiro de 2001.

MERIDA, Manuel. Flamenco dance. *Flamenco world* [online]. Disponível na Internet: <<http://www.flamenco-world/magazine/dance/dance.htm>> Acesso em 10 de fevereiro de 2001.

PRESLAR, Janet Parke A Brief History of the Pointe Shoe. *Parkenet*. [online]. Disponível na Internet: <<http://www.parkenet.org/jp/ttp/ttp04.htm>> Acesso em 04 de fevereiro de 2001.

Bibliografia Consultada

ACHCAR, Dalal. ***Ballet: arte, técnica, interpretação***. 3. ed., Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1986.

BARBOSA, Ana Mae. ***Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo***. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BOCHNIAK, Regina. Conversando com Ivani Fazenda sobre a organização desta coletânea. In FAZENDA (Org.) ***Novos enfoques da pesquisa educacional***. São Paulo: Cortez, 1992. p. 11-26.

BOURCIER, Paul. ***História da dança no Ocidente***. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Coleção Opus-86. (Original: *Histoire de la danse en occident*)

FOUCAULT, Michel. Poder-corpo. In FOUCAULT, Michel. ***Microfísica do Poder***. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995. p.145-152.

LAVOISIER, Bénédicte. ***Mon corps, ton corps, leur corps: le corps de la femme dans la publicité***. Paris: Editions Seghers, 1978.

LEE, Maria Lucia. ***Lian Gong em 18 Terapias: forjando um corpo saudável***. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

MURARO, Rose Marie. ***Sexualidade da Mulher Brasileira: corpo e classe social no Brasil***. Petrópolis: Vozes, 1983.

SANTOS, Gildenir Carolino. *Manual de organização de referências e citações bibliográficas para documentos impressos e eletrônicos*. Campinas, SP: Editores Associados; Editora da Unicamp, 2000.

SEVERINO, Antonio Joaquim. Problemas e dificuldades na condução da pesquisa no curso de pós-graduação. In FAZENDA, Ivani (Org.). *Novos enfoques na pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez, 1992. p. 27-34.

SOARES, Carmem Lúcia *Imagens da educação no corpo*. Campinas, S.P.: Autores Associados, 1998.

Sites Consultados

Biografias

Margot Fonteyn

<<http://www.geocities.com/Hollywood/Lot/8182/margot.html>> Acesso em 22 de Junho de 2001.

Método Rolfing

<<http://members.tripod.com/fmaia/page3.html>> Acesso em 10 de fevereiro de 2001.

<<http://rolfing.sti.com.br/enter/rolfing.html>> Acesso em 10 de fevereiro de 2001.

Reeducação Postural Global – R.P.G.

<<http://members.tripod.com/fmaia/page4.html>> Acesso em 4 de Fevereiro de 2001.

<<http://millenium.fortunecity.com/sherwood/296/3.html>> Acesso em 4 de fevereiro de 2001.